MANIFESTACIONES CINEMATOGRÁFICAS EN EL ÁMBITO RUSO-SOVIÉTICO

Juan Puelles López

2023

ÍNDICE:

Viento de reformas **1**

Las reformas de Gorbachov **6**

Raíces utópicas del pensamiento marxista **11**

- Socialismo utópico 12
- El marxismo propiamente dicho 25

Khrushev y los problemas de 'deshielo' **30**

Recuperación postsoviética **34**

Generalidades sobre cine a nivel mundial **39**

Cine y mimesis **39**

Cine autorreflexivo **43**

Teatro y cine **48**

Espacio y tiempo cinematográficos **59**

Psicología del espectador cinematográfico **77**

La música cinematográfica **91**

El cine en la época de las nuevas tecnologías **141**

Películas y escuelas cinematográficas **165**

Cine soviético **166**

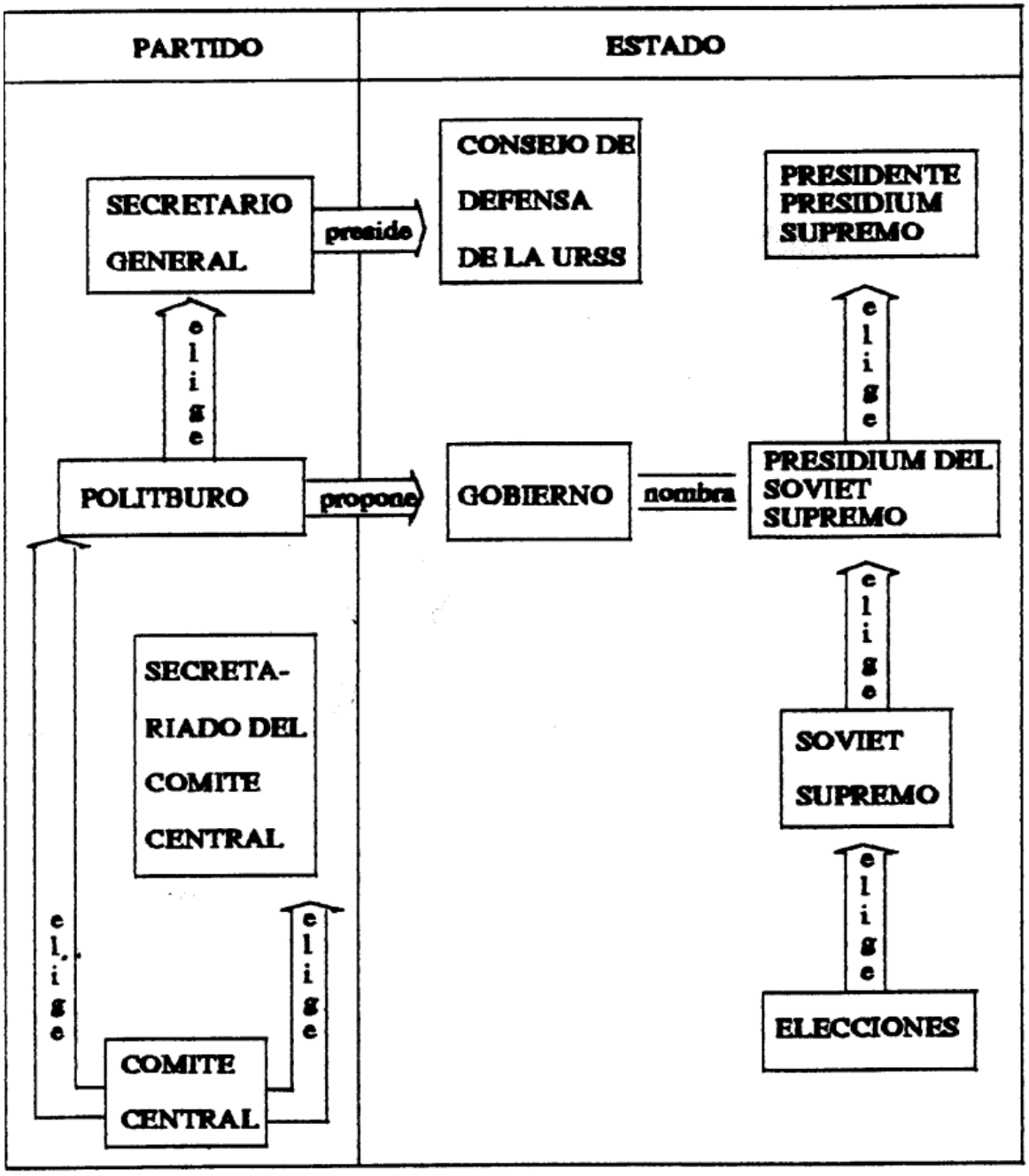
- El cine-ojo y el documentalismo británico 176
- El caso de Boris Banter 181
- El olvidado cine yiddish 185
- Don Quijote y el cine soviético 201
- El cine soviético y España 219

Cine postsoviético **236**

Directores de cine rusos y soviéticos más notables **248**

Illia Naishuller **248**
Anna Melikian **249**
Kiril Serebrennikov **249**
Alexei Uchitel **250**
Iuri Menshov **251**
Eldar Riazanov **251**
Serguei Soloviov **252**
Leonid Guidai **253**
Alexander Drankov **253**
Serguei Bondartchuk **254**
Nikita Mijalkov **255**
Tatiana Lioznova **258**
Fiodor Bondartchuk **258**
Grigori Alexandrov **259**
Pavel Lungin **259**
Andrei Zviaguintsev **260**
Mark Zajarov **261**
Andrei Kontchalovski **261**
Andrei Fiodorchenko **261**
Boris Jlebnikov **262**
Alexander Sokurov **263**
Andrei Tarkovski **265**

BIBLIOGRAFÍA **272**



Estructura política de la URSS antes de 1988

Viento de reformas

La alianza que a principios de la década de 1990 consiguieron suscribir los eternos rivales Mijail Gorbachov y Boris Yeltsin parecía proyectar por fin un rayo de esperanza en el confuso panorama soviético, al vislumbrarse una posible solución a la huelga política de los mineros que tenía lugar por aquellos entonces[1]. El Presidente de la URSS gozaría a partir de aquel acontecimiento unos momentos de respiro. No obstante, aún le quedaban muchas etapas que superar hasta haber conjurado de forma definitiva los espectros de la dictadura y del separatismo que amenazaban entonces al país. La visita a España del merecidamente célebre Presidente de la Unión Soviética, había disparado entre el público local de la época cierto entusiasmo por ese insólito líder ('gorbasmo' llamó entones el periodista Ismael Fuente a aquel fenómeno sociológico[2]). Porque era cierto que desde Nikita Khrushev no había habido ningún político de la patria del socialismo real[3] que hubiese

[1] FERNÁNDEZ RIQUELME, Sergio, 2017, "Rusia y su transición a la democracia. De la crisis al castigo", en *La Razón Histórica*, Nº 36, pp. 243-265 ; DE PUELLES LÓPEZ, Juan, *Gorbachov y la 'perestroika'*, Scribd.com, Academia.edu

[2] FUENTE, Ismael, 1990, "Gorbasmo", en *Diario 16*

[3] El 'socialismo real', también conocido como socialismo realmente existente o socialismo desarrollado, fue un término usado, durante el gobierno de Leonid Brezhnev, en la Unión Soviética y en los países del Bloque del Este. Después de la Segunda Guerra Mundial, los términos 'socialismo real' o socialismo realmente existente se convirtieron gradualmente en los eufemismos predominantes utilizados como autodescripción de los sistemas políticos y económicos de esos regímenes. *De jure*, a menudo estos estados estaban gobernados por un Partido comunista de forma autocrática y habían adaptado una forma de Economía planificada, mientras propagaban el socialismo y/o el comunis-mo como

despertado tanto fervor popular en Occidente. Gorbachov, en efecto, había conseguido por fin cambiar la imagen que la URSS tenía para el resto del planeta ; el sobrenombre de 'huracán de las libertades' con que lo bautizó entonces Emilio Romero no le venía ancho, ni mucho menos[4]. El apoyo al presidente soviético fue casi unánime, aunque es probable que las razones de unos y otros para apoyarle fueran distintas. Así, por ejemplo, en Noviembre de 1990 la jet-set de Londres celebró por todo lo alto una *collapse of communism party* de dudosa significación, y resulta cuanto menos curioso el interés que manifestaban por la labor gorbachoviana personas de conocido ideario conservador como el citado Emilio Romero o Emilio Attard[5], por citar dos casos llamativos. Desde la visita a nuestro país en Octubre de aquel año hasta la de Japón, el líder soviético aprovechó con creces el carisma de que indudablemente disfrutaba a la sazón fuera de las fronteras de la URSS para recabar ayuda financiera para su proyecto de reforma, respaldando sus peticiones con una actuación política realmente sorprendente, donde el derribo del Muro de Berlín[6] no constituía precisamente lo más importante, aunque sí lo más espectacular:

- Programa de control armamentístico que proponía la supresión de las armas nucleares a finales de siglo.
- Ampliación general de la libertad de expresión, basada en su famosa política de 'glasnost'.
- Reformas en los derechos civiles y revisión del Código Penal soviético.
- Reformas económicas: incentivos personales y libre mercado.

---

su ideología. [SEBESTYEN, Victor, 2010, *Revolution 1989. The Fall of the Soviet Empire*, New York, Pentheon Books ; MUELLER, Wolfgang, e.a., 2015, *The Revolutions of 1989. A Handbook*, Wien, Österreischiche Akademie der Wissenschaften]

[4] ROMERO, Em., *Gorbachov y el huracán de las libertades*, Madrid, Grupo Libro

[5] ATTARD, Emilio, 1990, *La explosión soviética*, Valencia, Vicent García

[6] El Muro de Berlín (*Berliner Mauer*) fue un muro de seguridad que formó parte de la frontera interalemana desde el 13 de Agosto de 1961 hasta el 9 de Noviembre de 1989. Rodeó y separó durante ese período la zona de la ciudad berlinesa encuadrada en el territorio de la República Federal de Alemania (RFA), o Berlín Oeste, de la capital de la República Democrática Alemana (RDA), Berlín Este. Es el símbolo más conocido de la Guerra Fría y de la división de Alemania. Este muro era denominado Muro de Protección Antifascista (*Antifaschistischer Schutzwall*) por la RDA, mientras que ciertos medios de comunicación y parte de la opinión pública occidental se referían a él como Muro de la Vergüenza (*Schandmauer*). [Véase en relación con esto la película mexicana *El niño y el Muro* (1965), realizada por Ismael Rodríguez ; RUIZ de LARRAMENDI HERRANZ, María, 2015, *Imágenes de una revolución: la caída del Muro de Berlín en los medios de comunicación*, Segovia, Universidad de Valladolid ; MARTÍN de la GUARDIA, Ricardo, 2019, *La caída del Muro de Berlín*, La Esfera de los Libros ; ALONSO PAMPLONA, S., *Interpretaciones e impacto cultural y social del Muro de Berlín*, Universidad de Oviedo]

- Tendencia gradual a una mayor democratización en la sociedad soviética. Exhaustiva reorganización de la política exterior soviética y del aparato de propaganda.

Todas las reformas –económicas y políticas- emprendidas por Gorbachov a partir de 1985 se encaminaban a intentar paliar los problemas planteados por la difícil situación en que se encontraba su país desde el período de estancamiento (años 70 y primeros 80). Estas dificultades se pueden resumir en un único punto: el rotundo fracaso del sistema de planificación centralizada, que se caracterizaba por la tenencia en propiedad por parte del Estado de la mayoría de las estructuras económicas. Tratando de combatir una hipotética explotación capitalista inherente al sistema de mercado las empresas de la URSS y de los denominados 'países del Este' no disfrutaban de autonomía de gestión alguna. Estaban dirigidas por burócratas designados por los ministerios correspondientes (la *nomenklatura*) que disfrutaban de un poder cuasi absoluto de decisión. Cualquier conato de sindicalismo libre era sistemáticamente reprimido[7]. Pero en realidad, la principal lacra del sistema soviético era, como es sabido, su burocracia, que, irónicamente, adolecía de todos los inconvenientes que Karl Marx había achacado a la burocracia capitalista[8]:

> "La parte superior confía a los niveles inferiores la comprensión de los detalles, mientras que los niveles inferiores creen en el conocimiento que la parte superior tiene de lo general, por lo que todos son mutuamente engañados".

[7] DEUTSCHER, Isaac, 1971, *Los sindicatos soviéticos*, México, Era ; TROSTSKY, L., 2000, *Acerca de los sindicatos*, Fundación Federico Engels ; 2022, *Recopilación sobre los sindicatos*, Valencia, Ediciones Internacionales Sedov ; PELÁEZ TOLEDANO, P., 1993, *El sindicalismo en México y la URSS*, Universidad Nacional Autónoma de México ; ALONSO OLEA, M., *Las ideologías del sindicalismo*, Internet ; USCATESCU, J., *Sindicalismo y política*, Internet

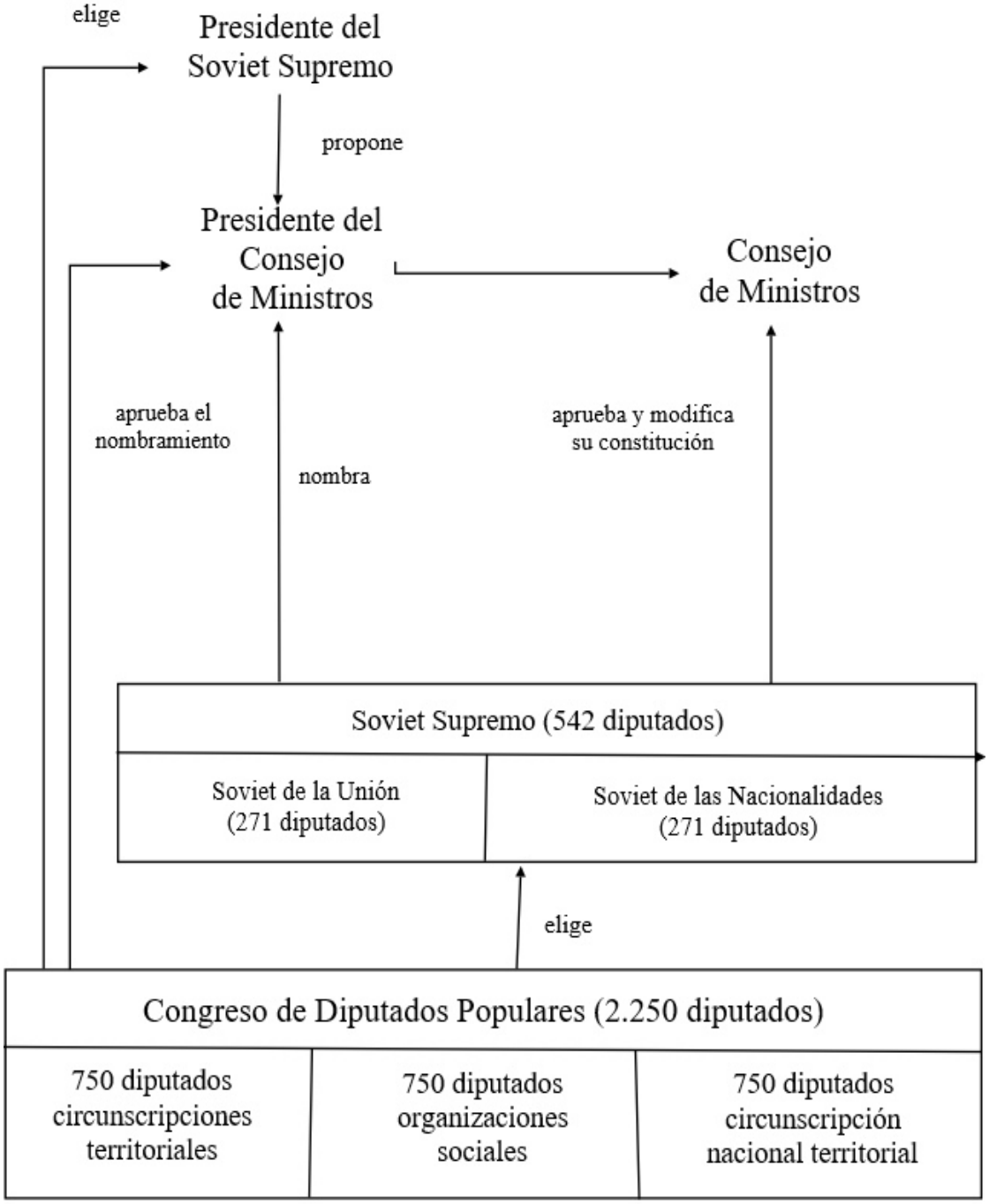
[8] MANDEL, Er., 2009, *La burocracia*, Marxist Internet Archives ; DEUTSCHER, Is., 2011, *Las raíces de la burocracia*, Marxist Internet Archives ; SANTARROSA, J., 2007, *Marc y Weber: la burocracia y los agentes del capital*, Academia.org

"Tenemos la mayor proporción de médicos por millar de habitantes y al mismo tiempo nuestros servicios de sanidad adolecen de notables deficiencias. Nuestros cohetes pueden alcanzar el cometa Halley y volar hasta Venus con asombrosa precisión, pero, junto a estos triunfos científicos y tecnológicos, esta cada vez más evidente falta de eficacia en el aprovechamiento de estos logros científicos para las necesidades económicas y muchos de los aparatos que se encuentran en los hogares soviéticos son de baja calidad". [GORBACHOV, M., 1987, *Perestroika: nuevas ideas para nuestro país y para el mundo*, México, Diana]

Esta característica afectaba de manera especial a la economía doméstica, que se veía inerme ante los abusos del susodicho aparato burocrático. Según un famoso informe del año 1983 publicado por la socióloga Tatiana Zaslavskaia, el sistema hacía agua por los cuatro costados[9]. Al ya de por sí defectuoso funcionamiento de la estructura económica se añadían otros factores aún más acuciantes:

- Crecimiento del costo en la extracción de las materias primas
- Problemas demográficos
- Efectos climatológicos

[9] ZASLAVSKAIA, T., 1990, *The Second Revolution: a Soviet Alternative*, LonDon, Tauris ; FLORES JUBERÍAS, C., 1991, "Las transformaciones de los regímenes políticos de la URSS y la Europa del Este", en *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, Nº 8, pp. 239-333 ; DANIELS, R.V., 1990, "Gorbachov and the Reverse of History", en *The History Teacher*, vol. 23, Nº 3, pp. 237-254 ; VANDERA GIL, 2014, *Fundamentos del sistema soviético de estratificación social*, Universidad de Granada



Estructuras de poder con Gorbachov

El efecto más palpable de todo este desbarajuste fue la paulatina aparición en escena de una 'economía complementaria' de impresionante volumen: realización semitolerada de trabajos privados, especulación, concesión de gratificaciones, entrega de obsequios a cambio de prebendas, amén de otras actividades más o menos ilegales. Ese sistema económico paralelo siguió en funcionamiento por mucho tiempo y constituía una de las dificultades más perentorias a que debían enfrentarse Gorbachov y sus colaboradores[10].

Las reformas de Gorbachov

En la historia soviética más o menos reciente ha habido diversos intentos de relanzar la economía del país. Aparte del 'Plan Khrushev' de 1961, que trataremoscon amplitud más adelante, estuvo también la 'Reforma Koshiguin' (1964), la cual, aunque fue escasamente apoyada en su día por la cúpula del poder político de la URSS, se anticipaba en unos años a la manifestación de la crisis y proponía soluciones en un momento en que esto aún era posible. Las ideas de Koshiguin fueron resucitadas en 1979 por el equipo de Brezhnev, pero no se lograron los resultados esperados. Por último, la reforma económica iniciada por Andropov en 1983 constituyó el preámbulo de la actual, al plantearse como objetivos el progreso tecnológico, el cumplimiento de los contratos y una relación más estrecha entre trabajo y remuneración. Para enfrentarse al estancamiento económico, la nueva dirección de la Unión Soviética propuso, ya desde 1985, las siguientes medidas reformistas, ratificadas el 25 de Junio de 1987 ante el Comité Central y que se fueron poniendo en práctica escalonadamente en el país con desigual fortuna[11]:

---

[10] NOVE, Al., 1969, *Historia económia de la Unión Soviética*, Madrid, Alianza ; GELÓS, M., 2011, "La ruptura de valores tras las caída de la Unión Soviética", en *IX Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires ; LANDA MOYANO, D., 2017, *Rusia: economía y política de una gran potencia*, Universidad de Zaragoza

[11] VARAS, Au., 1991, *De la Komintern a la Perestroika*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales ; YEPES LASSO, F., *Perestroika y Glasnost: una experiencia personal*, Internet ; DAVIDOW, M., 1993, *Perestroika: its Rise and Fall*, New York, International Publishers ; GOLYTZIN, An., *New Lies for the Old* ; *The Perestroika Deception*, Internet ; DEUTSCHER, Isaac, 1971, *Los sindica-tos soviéticos*, México, Era ; 1972, *Rusia después de Stalin*, Barcelona, Martínez Roca ; 1974, *La revolu-ción inconclusa*, México, Era ; 1974, *Rusia, China y Occidente*, México, Era

- Una drástica expansión de los márgenes de independencia de las empresas estatales transformándolas al sistema de plena contabilidad de costos.

- Una transformación radical de la dirección centralizada de la economía, impidiendo al centro las interferencias en la actividad cotidiana de los cuerpos económicos subordinados.

- Una reforma fundamental de la planificación, los precios, las finanzas y los créditos.

- Creación de nuevas estructuras de organización que implicaran a la ciencia de un modo más directo en la producción.

- Transición desde un sistema de dirección excesivamente centralizado a otro más democrático.

En los primeros años de la 'perestroika' los resultados de las reformas sólo fueron moderadamente alentadores. Así, en 1986 se cumplieron las previsiones en cuanto a grandes cifras, con escasos avances, sin embargo, en algunos terrenos clave (la deuda con los bancos occidentales, p.ej., creció significativamente). El año 1987 destacó por una preocupante reducción del ritmo de crecimiento económico ; empezaron a notarse los primeros síntomas de desabastecimiento alimentario. La situación se fue agravando a partir de 1988. La política de la 'glasnost' (transparencia informativa) no pretendía, por tanto, más que estimular entre los intelectuales y en el propio Partido Comunista la crítica hacia las inercias burocráticas. Esa apertura democrática, no obstante, fue generando cada vez nuevas demandas de democratización, planteando simultáneamente al gobierno de la Unión Soviética algunas cuestiones de difícil solución, muy especialmente el problema del nacionalismo. La sovietóloga H. Carrère D'Encausse vaticinaba ya en 1979 la improrrogable desmembración del país debido al empuje de las diferentes nacionalidades que lo componían[12]. En su libro se centraba el problema nacionalista en las repúblicas centroasiáticas, lugar Donde la presión demográfica parecía estar más acentuada. El tiempo se ha encargado de desmentir esas predicciones, ya que el nacionalismo se desató precisamente

[12] CARRÈRE D'ENCAUSSE, Helène, 1979, *L'empire éclate: revolte des nations en URSS*, Paris, Flammarion ; 1983, *El poder confiscado. Gobernantes y gobernados en la URSS*, Buenos Aires, Emecé ; HUBEÑAK, Florencio, 1990, *Análisis comparativo de la crisis de decadencia de los imperios romano y soviético*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica 'Santa María de los Buenos Aires'

donde menos se esperaba entonces: en el Báltico y en las repúblicas transcaucásicas. Para el analista Carlos Taibo, parece ser que

> "... la población, y en algunos casos la propia dirección política, de algunas comunidades ha identificado la reforma con una promesa de solución de los conflictos existentes y estaría intentando sacar partido de los resortes que ofrece la política de transparencia para manifestar reivindicaciones que antes eran objeto de una abierta represión" [13].

"... al final de la historia no es necesario que todas las sociedades se conviertan en liberales con éxito, sino simplemente que pongan punto final a sus pretensiones ideológicas de representar distanciadas y superiores de la sociedad humana. Y en este sentido pienso que en los últimos años ha ocurrido algo muy importante en la Unión Soviética ; las críticas del sistema soviético sancionadas por Gorbachov han sido tan duras y devastadoras que es muy poco probable que se vuelva de una forma sencilla a los modelos de Stalin o Brezhnev". [FUKUYAMA, Fr., 1992, *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press]

En opinión de Fernando Luengo, por otra parte, todos estos problemas suponen algunos de los retos más importantes a los que se enfrentó en su día la dirección del Partido Comunista de la Unión Soviética, al mismo tiempo que constituyeron un test sobre el alcance del proceso de reforma económica y política en cuestión[14], ya que, mientras que muchas de las demandas ponían en solfa el modelo centralista que había prevalecido en las décadas precedentes, otras hundieron sus raíces en el antiguo imperio zarista. El todavía hoy vigente conflicto entre Armenia y Azerbaiyán en torno a la región autónoma de Nagorno-Karabaj, por ejemplo [*véase*], se inscribía en el secular enfrentamiento religioso entre azeríes -musulmanes- y armenios -cristianos-, aunque también estaba presente (y sigue estándolo) el grave problema ecológico derivado de la implantación en la zona de industrias químicas contaminantes o centrales nucleares[15]. Los países bálticos, por otra parte, mantuvieron un contencioso con Moscú desde la anexión de esas repúblicas (junto con la parte norte de Moldavia) a consecuencia de los Pactos Germano-Soviéticos[16]. Ni Lituania, ni Letonia ni Estonia reconocieron en su día la validez de dichos pactos, y sus reivindicaciones en tiempos de Gorbachov abarcaron desde

---

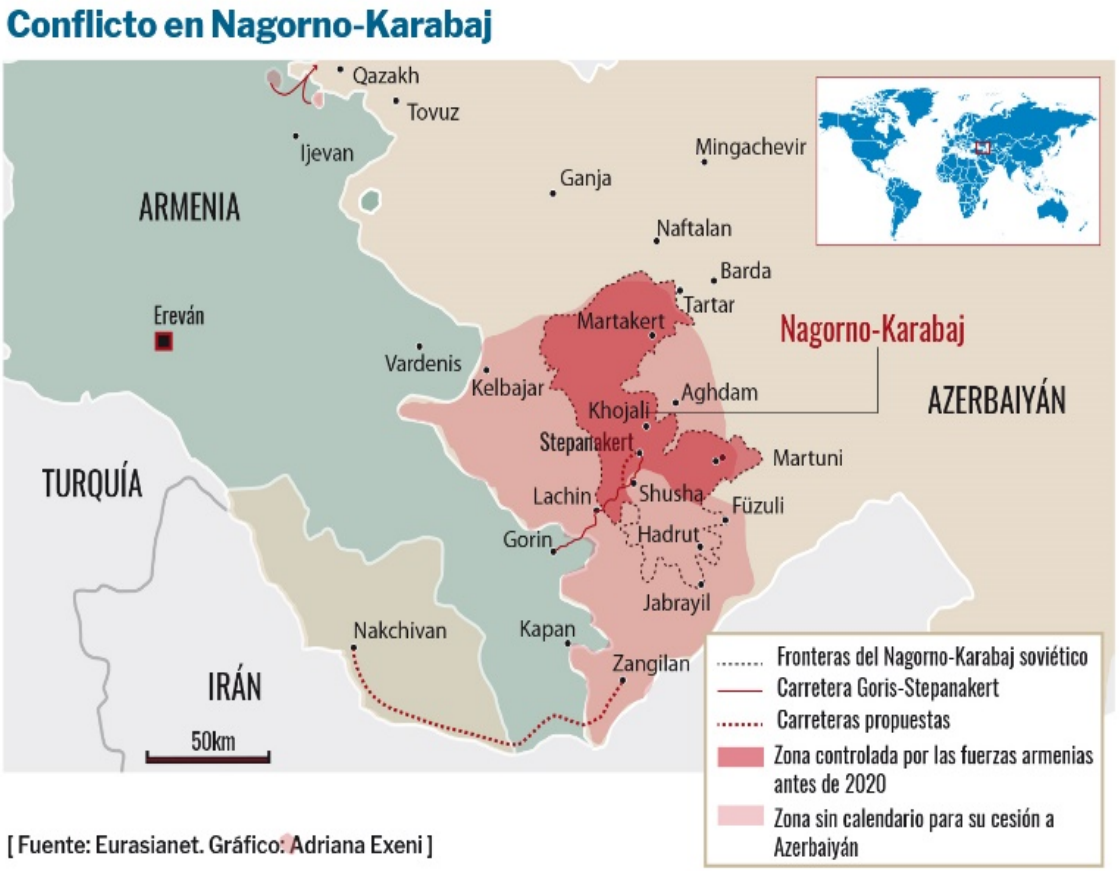
[13] TAIBO, Carlos, 1990, "El supremo arquitecto", en *El Independiente*, 26-X

[14] FLORES, C., y LUENGO, F., e. a., 2000, *Tras el muro: diez años después de 1989*, El Nuevo Topo ; 2002, "Lo desigual de la integración del Este en la Unión Europea", en *Economía Industrial*, Nº 345

[15] BÁRCENAS MEDINA, L.And. y LÓPEZ JIMÉNEZ, J.An., 2011, "Los conflictos congelados de la antigua Unión Soviética", en *Conflictos Internacionales Contemporáneos*, Ministerio de Defensa

[16] El Tratado de no Agresión entre Alemania y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), de manera oficial, también conocido como Pacto Ribbentrop-Mólotov o Pacto germano-soviético, fue firmado entre la Alemania nazi y la Unión Soviética por los ministros de Asuntos Exteriores de estos países, Joachim von Ribbentrop y Viacheslav Molotov respectivamente. El pacto se firmó en Moscú el

solicitar cotas más elevadas de autonomía hasta la segregación política pura y simple. Lituania ha prendido la mecha con su declaración unilateral de independencia, secundada por declaraciones similares en Letonia y Estonia. Moscú respondió con el boicot de los suministros de ciertos productos fundamentales a esas repúblicas, y finalmente con la intervención de los 'boinas negras', como es bien sabido[17].



[Fuente: Eurasianet. Gráfico: Adriana Exeni]

P

23 de agosto de 1939, nueve días antes de iniciarse la Segunda Guerra Mundial. Ambos firmantes se repartieron el territorio de Polonia, estableciendo su frontera en el río Vístula. Los efectos del tratado fueron disminuyendo con la creciente hostilidad entre ambos estados hasta 1941, cuando el régimen nazi decidió invadir la Unión Soviética. Este pacto, precedido por el Acuerdo de Crédito Germano-Soviético y seguido por el Tratado Germano-Soviético de Amistad, Cooperación y Demarcación y el inicio de conversaciones sobre la entrada de la URSS en el Eje. La efectividad de esos acuerdos duró poco más de un año [ROSKOCHEK, M., 1987, *El pacto de no agresión germano-soviético del 23 de Agosto de 1939 y la historiografía occidental no-marxista*, Universidad de Málaga ; KRIVINE, J.-M., 2009, *El Pacto Germano-Soviético: análisis y documentación completa*, Internet ; OVERY, Richard, 2004, *The Dictators: Hitler's Germany and Stalin's Russia*, New York, W.W. Norton & Cº]

[17] RODRÍGUEZ SUÁREZ, Pedro Manuel, 2014, "Las repúblicas bálticas contra Europa y Rusia", en *Revista de Ciencias Sociales*, México, Universidad Autónoma de Puebla

Prácticamente desde la subida al poder de Mijail Gorbachov no transcurrió un solo día sin que los medios de comunicación difundieran rumores concernientes a su próxima defenestración y la vuelta a la normalidad en la URSS[18]. También se solían hacer vaticinios diversos acerca de una supuesta involución en el pensamiento del líder soviético. Por suerte para su país y para el resto de la humanidad, las susodichas predicciones no fueron por lo general corroboradas por los hechos. Gorbachov siguió, pese a todo, manteniéndose al timón de su nave y cada vez con mayores cotas de poder, por lo que parece (lo cual no quería decir necesariamente –pese a las advertencias proferidas en su día por Edvard Shevardnadze -ministro de Asuntos Exterior a la sazón y posterior Presidente de Armenia- que se estuviese convirtiendo en un dictador[19]). Para lograrlo no dudó en pactar con quien fuese, consciente de que no era precisamente pureza ideológica lo que el país necesitaba. Eso, por supuesto, le acarreó más de una incomprensión, como la huelga minera que se desencadenó por aquel entonces. La tarea de Gorbachov no era fácil ; tenía que vencer sinnúmero de obstáculos para conseguir desmantelar un sistema obsoleto, el sustentado por el PCUS, que se defendía con uñas y dientes, y tuvo que enfrentarse, muchas veces en condiciones de desigualdad, a todos aquellos que pretendían excederse en sus atribuciones.

En este proceso es donde intervino de manera decisiva quien vino a ser a la larga su sucesor, el futuro Presidente de la Federación Rusa, Boris Yeltsin[20]. Para mucho, y especialmente para cierto sector de la oposición, este curioso personaje constituía la única alternativa posible al poder de Gorbachov. Para otros, en cambio, no era más que un simple demagogo con tendencias fascistizantes. De todas formas, estas apreciaciones no dejaban de ser negativas ; en un país Donde se considera conservadores a los comunistas (es decir, a las izquierdas) cualquier cosa era posible[21]. Sea como sea, en aquellos momentos a Gorbachov le convenía más que nunca tener a Yeltsin de su parte ; la alianza

---

[18] MONTIEL, Francisco-Félix, 1990, *El vendaval de la perestroika (y la complacencia de Occidente)*, Madrid, Este

[19] BONET, Pilar, 1990, "La URSS y la tentación totalitaria", en *El País*, 5-XII

[20] YELTSIN, Boris, 1990, *Memorias*, Madrid, T.H. ; BUSTOS ALVARADO, L.Al., 2020, *Boris Yeltsin y los primeros pasos de la Federación Rusa en política exterior*, Universidad de Chile

[21] MOORE, Barrington, jr., 1990 *Autoridad y desigualdad bajo el capitalismo y el socialismo. EE.UU., URSS y China*, Madrid, Alianza ; SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, 1999, "Nacionalismo ruso y régimen soviético", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V (historia contemporánea), Nº 12, pp. 303-334

que suscribieron entonces para hacer frente a la crisis fue testigo de ello[22]. Otro asunto mucho más espinoso era el concerniente al separatismo, a esas seis repúblicas que no habían suscrito el Tratado de la Nación, todas las cuales acabaron separándose de la Unión Soviética con el paso del tiempo. De todas formas, es posible que lo más que preocupara a Mijail Gorbachov de todo este embrollo estribara en que el proceso, fuera cual fuera, discurriese pacíficamente. Ese tema, que algunos puede que consideren secundario, resultaba primordial en la URSS ; una guerra civil en una potencia nuclear podría haber acarreado consecuencias funestas para toda la humanidad[23].

Raíces utópicas del pensamiento marxista

Cuando se analiza un hecho de importancia tan trascendente como parece ser la 'perestroika' es importante tener en cuenta todos los factores que pueden haber influido en el mismo. No podemos, pues, olvidarnos en nuestro caso de todo lo que ha significado el fenómeno soviético en este siglo, y es a partir de su estudio como podemos acercarnos a la comprensión de los acontecimientos recientes. Hacia 1967 pensaba, p.ej., el conocido estudioso trotskista Isaac Deutscher, biógrafo de Stalin y de Trotsky, que la revolución rusa no había llegado aún a su término[24]. Esta apreciación se veía entonces apoyada, salvando las distancias, por las estadísticas contemporáneas de la URSS: el 64% de los soviéticos expresaban su simpatía por Lenin, mientras que el blanco de las máximas antipatías (54%) lo seguía constituyendo Iosif Stalin. El filósofo alemán radicado en EE.UU. Herbert Marcuse trató de analizar los problemas de la sociedad de la URSS de su época a través de las modificaciones que los dirigentes de ese país habían realizado en la teoría marxista original, ya desde los tiempos de Lenin, y que en gran parte explicaban el ritmo tomado por la política soviética hasta un pasado bastante reciente[25]. Los conceptos desa-

[22] MARTÍNEZ PARICIO, J.I., 2022, "Boris Yeltsin: tiempo de frustración ante el fracaso de las expectativas crecientes", en *La guerra en Ucrania*, Nº 5, Academia de las Ciencias y Artes Militares

[23] TAIBO, Carlos, 1989, *La Unión Soviética de Gorbachov*, Madrid, Fundamentos ; TAIBO, Carlos (ed.), 1991, *De la Revolución de Octubre a Gorbachov. Una aproximación a la Unión Soviética*, Madrid, Fundamentos

[24] DEUTSCHER, Is., 1974, *La revolución inconclusa*, México, Era

[25] MARCUSE, Herbert, 1967, *El marxismo soviético*, Madrid, Alianza

rrollados por Marx y Engels acerca del desarrollo del capitalismo (especialmente el crucial del capitalismo de Estado) permitían augurar dos fases en el desarrollo del modelo socialista de sociedad: durante la primera de ellas persistiría durante algún tiempo el trabajo forzoso. Esto constituiría más tarde, como es bien sabido, la justificación teórica de la opresión estalinista. Pero el desarrollo del sistema capitalista fue diametralmente distinto a como lo habían imaginado los clásicos del marxismo: este modo de producción se adap-tó camaleónicamente a las circunstancias económicas de finales del siglo XIX. La nueva etapa -imperialismo- trajo consigo el reformismo entre el proletariado de los países desarrollados. El centro de interés de los marxistas se desplazó entonces a países atrasados predominantemente agrícolas, con un sector capitalista marcadamente débil. Rusia parecía el lugar idóneo para el experimento revolucionario.

El socialismo utópico

En 1844, Karl Marx, que hasta el momento había formado parte de la 'izquierda hegeliana'[26], tuvo que exiliarse a París al radicalizar su postura filosófica. Allí entró en contacto con una serie de pensadores, representantes de una filosofía social en Francia ; eran los que algo más tarde Friedrich Engels (el otro gran clásico del marxismo, a quien

[26] Los jóvenes hegelianos (*Junghegelianer*), que más tarde fueron conocidos como hegelianos de izquierda (*Linkshegelianer*), eran un grupo de estudiantes y jóvenes profesores de la Universidad Humboldt de Berlín, seguidores del trabajo de Hegel. El más famoso de ellos fue Karl Marx y la relación intelectual entre Marx y Hegel ha motivado amplios estudios sobre los jóvenes hegelianos. La filosofía política de Hegel definirse como liberal. Los jóvenes hegelianos se oponían a otra corriente hegemónica llamada Derecha hegeliana (*Rechtshegelianer*) o viejos hegelianos que dominaba las cátedras y estamentos universitarios y gubernamentales. Esta derecha hegeliana, formada sobre todo por teólogos protestantes, opinaba fundamentalmente que la filosofía de Hegel era compatible con el cristianismo que ellos practicaban, que la serie de eventos históricos de la dialéctica hegeliana se habían completado en su momento histórico, y que el estado y la sociedad prusianos, tal como existían, eran la culminación de todos los cambios deseables (alto grado de desarrollo del Estado, presencia de universidades importantes, desarrollo eco-nómico y altas tasas de empleo). Así pues, para la derecha hegeliana se vivía en el mejor de los mundos posibles. [LÓPEZ RODRÍGUEZ, D.M., 2022, "Izquierda y derecha hegelianas", en *Postmodernia*, Internet ; GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio, 2018, "La izquierda hegeliana como fase de la Ilustración", en *Revista de Estudios Políticos*, Nº 181-182]

Marx también conoció en París) categorizaría como *socialistas utópicos*, para diferenciarlos del 'socialismo científico' que el marxismo pretendía ser[27]. Estos autores ejercieron una gran influencia sobre Marx, hasta el punto de que se puede decir que el marxismo surgió de la síntesis dialéctica entre socialismo utópico y hegelianismo de izquierdas[28]. En opinión de Angel J. Cappelletti[29], "*... durante la primera mitad del siglo XIX, el pensamiento socialista asumió caracteres que lo vinculan a la utopía, aunque no siempre se haya manifestado a través del relato utópico propiamente dicho*". Estos autores se pronunciaban por una condición 'natural' del hombre, que era preciso descubrir e instaurar. Su punto de vista fue considerado utópico, como decimos, por los clásicos del marxismo por dos razones fundamentales:

a) *Desconocimiento de la historia*

- Carácter abstracto y no-dialéctico de su racionalismo
- Concepto de 'naturaleza humana' que considera a ésta como ya hecha y realizada para siempre

b) *Ignorancia o negación de la lucha de clases* y, en particular, del papel que le correspondía a la clase obrera en la realización del socialismo.

En opinión de Manuel & Manuel, sin embargo, los socialistas utópicos, encabezados por Saint-Simon, Fourier y Owen, "*... predijeron el futuro y, con el mismo impulso esforzado, trataron de controlarlo persuadiendo a sus contemporáneos que adoptaran por las buenas, y sin derramamiento de sangre, el curso que tenían que seguir infaliblemente las cosas. Estaban realmente intoxicados de futuro: no dejaban de mirar hacia lo que estaba a punto de ocurrir, sabiendo que ello sería bueno para la humanidad*". Para ello procedieron a desarrollar un nuevo lenguaje[30]:

> "Colectivamente considerados, estos utópicos inventaron un nuevo vocabulario de pensamiento social: lo mismo tomaban términos familiares infundiéndoles una nueva intensidad emocional, cambiando su significado en este proceso, que acuñaban neologismos. La crisis, lo moral, lo social, el socialismo, el progreso, la armonía, el movimiento, la escuela, la felicidad, el sistema, la revolución, la atracción, el antagonismo, la repulsión, el amor, la pasión, el instinto, lo mutuo,

[27] ENGELS, Friedrich, 1969, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ricardo Aguilera
[28] FERRATER MORA, José, 1979, Diccionario de Filosofía III, Madrid, Alianza, pg. 2.119
[29] CAPPELLETTI, Angel J., *El pensamiento utópico. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Tuero, pp. 1-3
[30] MANUEL, Frank E., y MANUEL, Fritzie P., 1984, *El pensamiento utópico en el mundo occidental,* Madrid, Taurus, pp. 70-71

> la asociación, la capacidad, la necesidad, la educación, etc., eran términos que diversamente combinados en frases, punteaban un firmamento recién descubierto. Estos tres grandes movimientos utópicos contemporáneos (así como otros menores) utilizaron un arsenal parecido, por no decir idéntico, de conceptos metafóricos".

En España las primeras formulaciones de socialismo utópico –influidas, como observa José Luis Abellán[31], por pensadores europeos de ideas semejantes (fourieristas, cabetistas[32], saint-simonianos) coincidían con "... *un clima de efervescencia en el que se mezclan muy variadas circunstancias: el apogeo de la guerra civil carlista, el proceso de consolidación del sistema liberal con desamortización incluida, los primeros pasos de maquinización intensiva en la industria textil catalana*". Todos los socialistas utópicos españoles, por otro lado, compartían una serie de características que Antonio Elorza resume como sigue[33]:

1) Una evidente dependencia teórica de los primeros socialistas franceses, lo que depara una enorme falta de originalidad en sus planteamientos

2) Una lucidez muy marcada, que les lleva a adaptar al caso español las reflexiones teóricas ajenas, con aguda conciencia crítica del hondo proceso de transformación que viven y de la conflictividad inherente al mismo

3) Esta misma conciencia crítica les lleva a matizar la dimensión utópica de las propuestas realizadas, llevándolas hacia el reformismo social más que hacia la revolución.

---

[31] ABELLAN, José Luis, 1979-91, *Historia crítica del pensamiento español IV*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 604 ss.

[32] Seguidores de Étienne Cabet (1788-1856), un filósofo, teórico político francés y socialista utópico, fundador del movimiento 'icariano', que llevó a un grupo de emigrantes a fundar una nueva sociedad en los Estados Unidos. Fue contrario a los Borbones y se le prohibió ejercer de abogado. Vistos sus fracasos insurreccionales creyó necesaria otra vía. Fue favorable a la Revolución de 1830, pero después se mostró contrario a la monarquía liberal orleanista a raíz de la represión contra los obreros. Convertido al republicanismo, se exilió a Gran Bretaña en 1834. Al volver publicó *Viaje a Icaria*, Donde describía una utopía comunista en el futuro, un libro muy influyente Donde se formula una primera imagen del comunismo. Ya había sido publicado sin el nombre del autor y bajo el título *Viajes y aventuras de lord William Carisdall en Icaria*. Compró tierras en Texas para poner en práctica sus ideas, pero fracasó. Fracasa. Tampoco tiene éxito en sucesivos intentos durante diez años. [PARISI, Matteo, 2013, *El socialismo cabetiano: la herencia utópica de Moro en la España del siglo XIX*, Universidad Autónoma de Madrid

[33] ELORZA, Antonio, 1979, "Introducción", en VARIOS, *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza, pp. 7 ss. ; ALDEBARÁN, Juan, 1848, "El socialismo utópico", en *Triunfo*, pp. 10-11 ; GARRIDO, Fernando, 1868, "Discurso en Sabadell", en *Propaganda Republicana*, Nº 4 ; ESPIGADO TOCINO, Gloria, 2005, "Mujeres 'radicales': utópicas, republicanas e internacionalistas en España", en *Ayer*, vol.60, Nº 4, Universidad de Cádiz, pp. 15-43 ; FRAGO CLOLS, Ll., y MARTÍNEZ-RIGOL, S., 2016, "Las utopías urbanas del siglo XIX: herencias y carencias", en *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona

Para Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825), la historia de la Humanidad había que entenderla como un desarrollo continuo. Se iba gestando, en su opinión, a través del constante alternarse de dos tipos de épocas[34]:

a) *Época orgánica* (descansa sobre un sistema de creencias bien establecida)

b) *Época crítica* (surge al cambiar la idea central sobre la cual se había establecido la 'época orgánica')

Suponía Saint-Simon que este proceso terminaría cuando se lograse el equilibrio entre ambos tipos de épocas, cuando se llegara a una época positiva en la cual ya no hubiese ninguna creencia que cambiar, caracterizada por dos rasgos[35]:

- *Poder temporal*: científicos, 'industriales' (v.gr., agricultores, fabricantes y negociantes)
- *Poder espiritual*: similar al que se supo-ne que prevalecía en tiempos del cristianismo primitivo.

Según Cappelletti, Saint-Simon desconfiaba claramente de las clases populares, que ya habían demostrado con creces, según él, su incapacidad para gobernarse a sí mismas durante la reciente Revolución Francesa. "*Difícilmente se le podría tomar por un demócrata, ya que considera la desigualdad social no sólo útil, sino también natural*". No obstante, él le daba mayor importancia a una organización racional de la economía que a la forma de gobierno en sí ; este hecho convertía a Saint-Simon, en opinión de Friedrich Engels[36], en un claro predecesor del marxismo, pues esta genial intuición le permitía a su autor "*... contener ya, en germen, casi todas las ideas no estrictamente económicas de los socialistas posteriores*". Para Cappelletti[37], sin embargo, el hecho de que Saint-Simon no

[34] FERRATER MORA, op. cit., IV, pp. 2.915-16 ; DE SAINT-SIMON, Cl.-H., 1841, *Oeuvres*, Paris, Capelle
[35] CAPPELLETTI, op. cit., pg. 14
[36] ENGELS, Friedrich, 1969, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Ricardo Aguilera, pp. 47 ss.
[37] CAPPELLETTI, op. cit., pp. 16-17

sólo renunciase a la revolución, sino también a to-da lucha política, convertía a su planteamiento en claramente utópico, aunque es evidente que la trascendencia de este autor entre la intelectualidad de su época fue innegablemente inmensa:

> "La influencia de Saint-Simon (fuera de sus aportes ideológicos al marxismo y al socialismo posterior) se manifestó en Francia a través de un entusiasta grupo de discípulos constituido en parte por antiguos conspiradores, como Bazard y Buchez, en parte por ingenieros y técnicos, como Enfantin, Talabot, Reynaud y Charton ... Con Bazard, el saint-simonismo, que originalmente admitía la propiedad privada, evoluciona hacia una crítica cada vez más aguda de la misma y se pronuncia contra la institución de la herencia. Con Enfantin llega a la afirmación de la igualdad jurídica y social de los sexos, postula el divorcio y el amor libre. Otros discípulos se lanzan por el camino de las grandes realizaciones prácticas (técnicas, económicas, etc.) ... Lesseps lleva a feliz término ... la ingente tarea de unir el Mediterráneo con el Mar Rojo"[38].

El método expositivo básico de François-Marie Ch. Fourier (1772-1835), por otro lado, consistía, según constatan Manuel & Manuel[39] en una "*... negación total y deliberada de todas las escuelas filosóficas del pasado*". Para él, la civilización de su tiempo –una gigantesca prisión, a su juicio- tenía que ser destruida irremisiblemente: los filósofos trataban de mejorar las condiciones de vida de esta cárcel, cuando lo que había que hacer era derribar sus muros y escapar. Esto convierte a Fourier también en un claro precursor del marxismo ; en opinión de Engels, este autor manejaba la dialéctica con la misma maestría que su contemporáneo Hegel:

"Frente a los que se llenan la boca hablando de la ilimitada capacidad humana de perfección, pone de relieve, con igual dialéctica, que toda fase histórica tiene su vertiente ascensional, mas también su ladera descendente, y proyecta esta concepción sobre el futuro de la humanidad".

Fourier tuvo seguidores por toda Europa ; con motivo de su muerte el fourierista y activista español Fernando Garrido compuso el siguiente soneto[40]:

---

[38] Canal de Suez.

[39] MANUEL & MANUEL, op. cit., pg. 160 ; FOURIER, Charles, 1846, *Theorie des quatre mouvements*, Paris, Libraire Societaire

[40] GARRIDO, Fernando, 1848, "Soneto a la muerte de Fourier", en *Triunfo*, pg. 15

Gloria a ti, hijo de Dios esclarecido
genio profundo de inmortal grandeza,
genio a quien reveló naturaleza
la única sabia Ley que se ha vivido.
Nuevo Cristo del mundo escarnecido
fuiste, y condenado a vil pobreza
mientras que de armónica riqueza
sembrabas en su suelo empobrecido.
Duerme tranquilo en tu ignorada tumba
Donde el llanto que arranca con dolores
el hombre triste, sin cesar retumba,
que eternamente cubrirá de flores
tu hueso el mundo cuando el mal sucumba
de tu ciencia a los vivos resplandores.

Según Fourier, existía en el universo un plan providencial, en el cual entraban el hombre, su trabajo y su organización social. Lo que pasaba era que nuestra sociedad, con sus leyes antinaturales, se había ido apartando cada vez más del mismo[41]. Como ya había propuesto con anterioridad Jean-Jacques Rousseau[42], había, pues, que volver a acatar las leyes de la naturaleza, y para ello proponía Fourier organizar a la población en un nuevo organismo: la 'falange'. Se trataba simplemente de intentar establecer una organización social que hiciese atrayente el trabajo al que el hombre era llamado, para lo cual se habían de cumplir una serie de requisitos (cita textual)[43]:

1)	***"Que cada trabajador está asociado, retribuido por dividendo y no por salario".***
2)	***"Que cada hombre, mujer o niño, esté retribuido en proporción a las tres facultades: capital, trabajo, talento".***
3)	***"Que se varíen las sesiones industriales alrededor de ocho veces por día, pues-to que no puede sostenerse el entusiasmo más de una hora y media o dos horas en el ejercicio de un función agrícola o manufacturera".***
4)	***"Que se ejerzan en compañía de amigos espontáneamente reunidos, instigados y estimulados por rivalidades muy activas".***
5)	***"Que los talleres y cultivos ofrezcan al obrero incentivos de elegancia y de limpieza".***
6)	***"Que la división del trabajo se lleve hasta un grado sumo, a fin de dedicar cada se-xo y cada edad a las funciones que le son convenientes".***

[41] FERRATER MORA, op. cit., II, pp. 1.281-82
[42] PINTOR RAMOS, Pedro Manuel, *El estado de naturaleza en Rousseau*, Universidad Pontificia de Salamanca ; CRUZ ACARIÁN, Juan, 2022, "Naturaleza, amor y conocimiento en las investigaciones filosóficas de Jean-Jacques Rousseau", en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 22, Nº 45
[43] FOURIER, Ch., *El falansterio*, Internet

7)	***"Que en esta distribución cada uno, hombre, mujer o niño, goce plenamente del derecho al trabajo o del derecho a intervenir, siempre en la rama del trabajo que le convenga escoger, salvo que no pueda justificar su propiedad y su aptitud".***

Para conseguir tales objetivos, en la estructura social que proponía Fourier las personas estarían organizadas en 'falansterios'[44]. Para Angela Sierra[45], la sociedad que postula Fourier en sus escritos:

> "... está lejos de tener un significado político concreto, desde el momento en que éste pretende haberse inspirado, al formularla, en los mismos principios que rigen la órbita de los planetas y el origen de la vida, lo que no impide que, en cuanto sistema social, tenga objetivos políticos, también, como es el logro de la unidad administrativa, religiosa e industrial, además de los comunes propósitos del socialismo romántico conducentes a la generalización del bienestar, mediante una redistribución racional de la riqueza, que en el caso de la utopía fourieriana se cifra en lograr la comunidad de la opulencia".

El utopismo de Robert Owen (1771-1858), por otra parte, se diferenciaba claramente, a juicio de Cappelletti[46], de los anteriores, "... *sobre todo por su actividad práctica y por su actitud experimental en el terreno de las realizaciones socialistas*". Su pensamiento se desarrolló, como consigna Engels, en el seno de la industria fabril británica durante la Primera Revolución Industrial, Donde las estructuras capitalistas se es-

[44] Comunidades de unos 1.600-2.000 habitantes, de régimen 'comunista' (v.gr., un gobierno asambleario, con dirigentes elegidos en forma democrática), con libertad de relaciones sexuales y la más estricta reglamentación de la producción y del consumo de bienes. Estos 'falansterios' constituían un precedente, anterior en más de un siglo, de las comunidades 'hippies' que florecieron en Europa y Norteamérica durante los años 60 y 70 del siglo XX, con motivo de la llamada *contracultura*, así como igualmente de los 'koljoz' y 'sovjoz' de la URSS, las 'comunas populares' chinas y los 'kibutz' de Israel. [MORA MÁS, P., 2018, *Movimientos de contracultura. El movimiento 'hippie'*, Universitat Jaume I ; ROSZAK, Th., 1981, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós ; DUQUE, J., 1983, *Koljoz y sovjoz en la URSS*, Universidad Cooperativa de Colombia ; CHUN Li y TIEN Che-Yiun, *¿Cómo es la comuna popular?*, Pekin, Ediciones en Lenguas Extranjeras ; GAVRON, D., *El kibutz. El despertar de la utopía*, Solidaridad Obrera]

[45] SIERRA GONZALEZ, 1987, *Las utopía*s, Barcelona, Lerma, pp. 269 ss.

[46] CAPPELLETTI, op. cit., pg. 63 ; ESTEVE MALIENT, Katia, 2016, *Robert Owen en el pensamiento utópico español*, Valencia, Universidad CEU Cardenal Herrera ; OWEN, Robert, 1927, *A New View Society and other Writings*, LonDon J. M. Dent & Sons

taban definiendo por aquel entonces con mayor intensidad que en el resto de Europa ; no obstante, igual que sus congéneres franceses, se ins-piró en las ideas precedentes de la Ilustración[47]:

> "Roberto Owen habíase asimilado las enseñanzas de los filósofos materialistas del siglo XVIII, según las cuales el carácter del hombre es, de una parte, el producto de su organización innata, y de otra, el fruto de las circunstancias que rodean al hombre durante su vida, y principalmente durante el período de su desarrollo. La mayoría de los hombres de su clase no veían en la revolución industrial más que caos y confusión, una ocasión propicia para pescar en río revuelto y enriquecerse aprisa. Owen vio en ella el terreno adecuado para poner en marcha su tesis favorita, introduciendo orden en el caos".

El nuevo orden que Owen pretendía introducir estaba, efectivamente, inspirado, como corroboran Manuel & Manuel[48], por la escuela normativa y racionalista del pensamiento ilustrado, que "*... creía que la conducta moral podía ser inculcada mediante una formación sistemática que creara un hábito*, ...". Esta postura, junto con un virulento anticlericalismo, le causó a su autor más de un problema, y de paso le hizo simpático a los ojos de Marx y Engels, a pesar de la manifiesta candidez de su utopismo, y el segundo comenta[49]:

> "Aunque su nombre solía aparecer junto con los de Saint-Simon y Fourier, Owen no tenía nada parecido a la visión de Saint-Simon del dinamismo científico-industrial de la sociedad, ni la concepción de Fourier del laberinto de las pasiones humanas. De entre todos los socialismo utópicos importantes, el owenismo, y en general el tipo inglés, representa el anhelo más puro por volver al antiguo modo de vida agrario como senda indispensable para alcanzar la utopía –y esto a pesar del hecho de que su idea comunitaria hubiera nacido en medio de las hilanderías algodoneras de New Lanark".

Podemos decir, con Jacques Touchard, que el pensamiento de Owen discurrió por cinco formas sucesivas en el tiempo, aunque en ocasiones hubo regresiones y llegaron a coexistir varias de ellas[50]:

1) *Filantropía patronal*: Owen como „empresario ilustrado" (mejoramiento de la vivienda obrera, aumento de los salarios, reducción de la jornada de trabajo)

[47] ENGELS, op. cit., pp. 49 ss.
[48] MANUEL & MANUEL, op. cit., pp. 202-203
[49] ENGELS, Friedrich, 2006, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Fundación Federico Engels, pg. 46
[50] TOUCHARD, J., 1961, *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos ; CAPPELLETI, op. cit., pg. 68

2) *Recurso al Estado*: Promoción de leyes laborales ; buscar apoyo por parte del Estado para sus empresas de carácter comunista y mutualista

3) *Comunismo agrario*: Creación de una serie de comunidades modelo, Donde no existía la propiedad privada (a diferencia de Fourier, en cuyos 'falansterios' únicamente se buscaba la distribución proporcional del producto del trabajo)

4) *Socialismo mutualista y cooperativo*: Propuesta de creación de un Banco para intercambiar bonos de trabajo, sin organización socialista de la producción

5) *Mesianismo social*: Owen creía en la próxima llegada de un reino de Dios sobre la tierra, en el cual habrían de imperar la virtud y la dicha (especie de milenarismo'[51], pero laico, al contrario del medieval).

En opinión de Cappelletti, y al contrario de lo afirmado por Manuel & Manuel, la influencia directa de Owen fue mayor que la de Saint-Simon y Fourier ; para él, en el pensamiento de este autor se encuentra la base de todo el movimiento cooperativista. Las ideas filosóficas de Owen en el terreno de la organización social se resumen, por otra parte, en los siguientes puntos[52]:

a) Los hombres son producto de la naturaleza.

b) Las diferencias naturales entre los individuos no implican mérito ni demérito.

c) El hombre no tiene libre albedrío, y su acción está determinada por la naturaleza y el medio social.

d) La educación puede modificar y perfeccionar la naturaleza humana.

[51] Se trata de una creencia mística que, partiendo de los escritos de Josquin de Fiore (1130-1202) y otros, se difundió por toda la Europa medieval a partir de los siglos XII y XIII, convirtiéndose en un vehículo de tensión social. Combinaba diversas ideas antiguas (v.gr., el 'eterno retorno' y la renovación cíclica de la realidad histórica, la existencia de una supuesta edad de oro primitiva, etc.) con una fe apocalíptica en el próximo retorno del Mesías para instaurar un nuevo cielo y una nueva tierra perfectos. [LADERO QUESADA, Miguel A., 1992, *Historia Universal II (Edad Media)*, Barcelona, Vicens-Vives, pp. 505-506 ; DUBY, Georges, 1989, *El año mil*, México, Gedisa]

[52] CAPPELLETTI, op. cit., pg. 79

También suele enumerarse entre las filas de los socialistas utópicos al intelectual galo Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865), aunque sólo sea por el simple hecho de que es mencionado en tal sentido por Marx y Engels[53]. Este autor, sin embargo, no se consideraba a sí mismo como un utópico ; así lo constata Angela Sierra[54]: "*Si hay un rasgo que caracteriza a Proudhon es su despecho hacia los denominados por Engels* socialistas utópicos*, a quienes reprochaba la intención de someter la vida de los ciudadanos a una reglamentación, si cabe aún más rígida que la existente en la sociedad real. En su libro 'Idea general de la revolución en el siglo XIX' examina, uno a uno, los paradigmas sociales de dicha corriente que se habían popularizado en su tiempo, y los ataca por igual*". Así decía[55]:

> "La escuela saint-simoniana, traspasando los límites que su fundador le había impuesto, nos ha creado un sistema ; Fourier un sistema ; Cabet un sistema; Owen un sistema ; Pedro Leroux un sistema ; Louis Blanc un sistema ; Babeuf, Morelly, Thomas More, Campanella, Platón y otros formulan también sus sistemas ; pero todos ellos, excluyéndose unos a otros, excluyen, igualmente, el progreso ¡Perezca la humanidad y sálvese el principio! He ahí la divisa de los utopistas y de los fanáticos de todos los siglos. El socialismo interpretado en esta forma se ha convertido en una religión que hace cinco o seis años hubiese dejado atrás el catolicismo, pero en el siglo XIX es lo menos revolucionario que existe".

No obstante, y como constata Sierra, Proudhon se inspiraba en el mismo principio universalista e integrador que se halla presente en los modelos sociales que criticaba. Para dicho autor, no obstante, la viabilidad de lo que él denominaba sociedad justa dependía inexcusablemente de la desaparición del Estado, pues entendía que el poder que éste representa siempre había inclinado la balanza a favor de los intereses constituidos en cada

---

[53] El libro de Karl Marx 'Miseria de la filosofía', del año 1847, fue escrito, como es sabido, con afán polémico como contestación a la 'Filosofía de la miseria', un año anterior, de Proudhon. [ABBAGNANO, op. cit., III, pg. 179 ; PROUDHON, P.-J., 1850, *Système des contradictions économiques, ou Philosophie de la misère*, Paris, Garnier Frères ; 2013, *Idée générale de la révolution au XIX^e siècle*, Presses Electroniques de France ; MARX, K., 1972, *Das Elend der Philosophie*, Berlin, Diez]

[54] SIERRA, op. cit., pp. 286-87

[55] PROUDHON, P.-J., 2013, *Idée générale de la révolution au XIX^e siècle*, Presses Electroniques de France

una de las formas históricas de sociedad. Proudhon consideraba dos formas posibles de 'justici'[56]:

a) *Revelación*: Presión del ser colectivo sobre el individual (trascendencia)

b) *Revolución*: Facultad del yo individual, que, sin salir de su fuero interno, se encuentra idéntico y conforme con el ser colectivo (inmanencia).

Es decir, que, según Proudhon, una revolución se desencadena sólo cuando los diferentes individuos consiguen superar la presión del ser colectivo. En ese sentido se podría entender el progreso como realización de la justicia, y la historia universal seria entonces el dominio de la libertad. El pensamiento anarquizante de Proudhon tiene un innegable parentesco con el de Johann Kaspar Schmidt, más conocido por su seudónimo Max Stirner (1806-1856), un miembro de la izquierda hegeliana más o menos contemporáneo suyo que también influyó decisivamente en el marxismo. Escribió un libro clave, 'El Unico y su Propiedad' (1845), que en su momento fue duramente criticado y satirizado por Marx y Engels[57] ; de hecho, a Max Stirner se le puede considerar como uno de los precursores del anarquismo. Efectivamente, en el libro en cuestión el 'individuo' es la única realidad y el único valor[58] ; esto conduce a Stirner al egoísmo absoluto. Según él, todo lo que es diferente del yo personal, toda realidad que se distinga de él y se le contraponga, es un espectro del que acaba siendo un esclavo. El actuar conforme a una idea (v.gr., Iglesia, Estado, sociedad, partidos políticos, etc.) constituye, para él, el prejuicio que convierte al hombre en esclavo de una jerarquía. Stirner opina, en consecuencia, que la 'libertad' que predica el socialismo[59] es ilusoria, pues sustrae al hombre de la esclavitud de la propiedad privada, pero le quiere esclavizar a la sociedad, y no se sabe qué es peor. Stirner define la libertad como una condición negativa del yo. La única condición positiva del yo es, en su opinión, la propiedad,

[56] ABBAGNANO, op. cit., III, pp. 240-42
[57] MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, 1974, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo
[58] ABBAGNANO, op. cit., III, pp. 157 ss ; STIRNER, Max, 1901, *Der einzige und sein Eigentum*, Leipzig, Otto Wigand
[59] Se refiere, por supuesto, al 'socialismo utópico'. El marxismo aún no había salido a la palestra por aquel entonces.

puesto que ésta se fundamenta sobre el poder del hombre individual (voluntad). Según Stirner, en consecuencia, no es posible construir una sociedad jerárquicamente ordenada y organizada, pues acabarían siempre siendo los unos esclavos de los otros. Sólo sería aceptable, según él, una asociación de individuos Donde nadie mandase sobre nadie (aquí se ve la influencia de Rousseau y su 'contrato social')[60]. Propuso, por tanto, la disolución de la sociedad mediante una sublevación del individuo que tendiese a abolir toda constitución política. Stirner insistía en que lo que él estaba proponiendo no era, de ninguna manera, una revolución, pues pensaba que las revoluciones sólo pretendían sustituir una constitución por otra, y todo quedaría en las mismas. El cree que sólo disolviendo la sociedad el único haría de sí mismo su propiedad y se consumaría a sí mismo[61]. Stirner, "... *un manso profesor alemán en una escuela berlinesa de chicas*", fue, en opinión de Manuel & Manuel[62], un solitario, de influencia marginal, a pesar de que Marx intentara ridiculizarlo en una de sus obras. La opinión de Carlos Díaz acerca de este autor – coincidente en gran parte con la nuestra- nos permitirá finalizar este apartado[63]:

> "Stirner es una de esas aves raras de la filosofía, temidas por su radicalismo, pero siempre en el trasfondo. Gran parte de la sociedad vive con hipocresía las tesis filosóficas que defendió Stirner. Stirner es el antihéroe, el 'malo' ... Es el único pensador que no puede tener discípulos, pero que crea un estilo. Con Maquiavelo, Netchaev y Malthus forman el ala izquierda del pensamiento occidental hombres como Stirner. Marx hablaba de la 'Donquijotería' de Stirner, ese bravucón de vía estrecha incapaz de arraigo popular, y en el mismo sentido se pronunciaba Mounier. Pero ¿no es la filosofía de Stirner la expresión más clara y cansada de la decadencia de la civilización europea? ... Una lectura atenta de Stirner es en muchos puntos una bocanada de aire fresco, juvenil, lleno de proyecto".

En opinión de Manuel & Manuel[64], el programa marxista de reforma de la sociedad capitalista reúne las características esenciales de todo el pensamiento utópico ; la 'Crítica al programa de Gotha' (1875), de Karl Marx[65], constituye sin duda, según estos autores, una exposición del susodicho proyecto utópico marxista, Donde su autor distingue por vez primera entre las dos fases de la construcción del socialismo:

---

[60] ROUSSEAU, Jean-Jacques, 2010, *Discourse sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes*, Universidad de Ottawa
[61] ABBAGNANO, Nicolai, 1973, *Historia de la Filosofía III*, Barcelona, Muntaner & Simón, pg. 160
[62] MANUEL & MANUEL, op. cit., pg. 127
[63] DIAZ, Carlos, 1975, *Pro y contra Stirner*, Bilbao, Zero ; 1976, Artículo "Stirner", en QUINTANILLA, Miguel Angel, e.a., *Diccionario de Filosofía Contemporánea*, Salamanca, Sígueme, pp. 464-65
[64] MANUEL & MANUEL, op. cit., pp. 224 ss
[65] MARX, Karl, 1970, *Critique of the Gotha Program*, Moscú, Progreso

1) Etapa previa, aún no propiamente comunista, durante la cual no se puede instituir todavía la igualdad, porque los recursos económicos y culturales son demasiado limitados

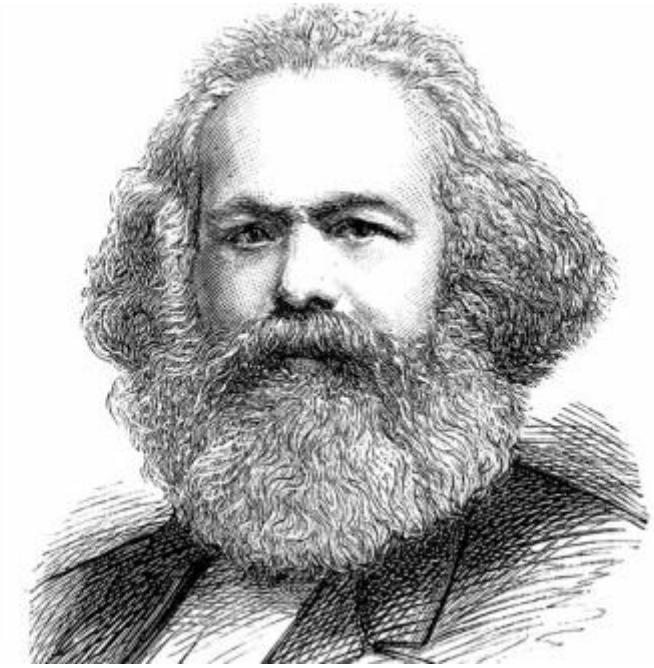
2) Estadio superior del comunismo.

Marx insistía en la cuestión de la 'división social del trabajo', o repartición de las diferentes tareas que los individuos cumplen en la sociedad. Esta dividía a los trabajadores en no-propietarios y propietarios de los medios de producción, lo cual definía a su vez la división de la sociedad capitalista en clases sociales. Por 'clases sociales' se entendía grupos sociales antagónicos, Donde uno se apropiaba del trabajo del otro a causa del lugar diferente que ambos ocupaban en la estructura económica. Marx opinaba que hasta la llegada del capitalismo no existieron verdaderamente clases sociales, dado que no fue hasta entonces que se acentuaron los antagonismos a que nos estamos refiriendo. En los modos de producción anteriores (v.gr., esclavitud durante la Antigüedad y servidumbre en la Edad Media) lo único que había era estamentos, en los cuales aún no se había presentado un concepto fundamental: la 'conciencia de clase'[66]. Según el marxismo, un individuo o grupo social tiene conciencia de clase cuando es consciente de sus intereses de clase. Esta concienciación delimita perfectamente los distintos bandos dentro de la, o enfrentamiento que se produce entre dos clases antagónicas cuando éstas defienden sus respectivos intereses de clase. Dicha 'lucha de clases' no siempre tiene por qué ser violenta, y por lo general suele desarrollarse en los siguientes tres niveles:

- Económico
- Ideológico
- Político

Se suponía, en base a lo anterior, que esta división de la sociedad rusa aún persistía en los primeros momentos iniciales del proceso socialista, y esto constituyó, como se sabe, la justificación teórica de la opresión stalinista, en espera de unos hipotéticos tiempos mejores.

[66] CASTILLO MAESTRO, J.Ig., *Clases y estamentos. Una propuesta de conceptualización*, Internet ; FERRANDO BADÍA, Juan, *Casta, estamento y clase social*, Internet ; SÉMBLER, Camilo, 2006, "Estratificación social y clases sociales. Una revisión analítica de los sectores medios", en *Políticas Sociales*, Cepal, Santiago de Chile



El marxismo propiamente dicho

La Antropología marxista se proponía en principio reivindicar al hombre existente en todos sus aspectos[67]. En este extremo se nota la influencia del pensamiento de Ludwig Filosofía del futuro, en cuya 'Filosofía del futuro' había colaborado[68]. Ahora bien ; Marx se proponía ir más lejos que aquél, pues esta reivindicación no la hacía a través de la religión ("*la religión es un opio para el pueblo*", había escrito[69]), sino por medio de un concepto tomado de la filosofía social francesa (cfr. Proudhon): la 'praxis revolucionaria'. Según Marx, en efecto, el hombre llega a la solución de sus problemas, no mediante la

[67] ABBAGNANO, op. cit., III, pp. 179 ss. ; HARNECKER, Marta, 1978, *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, México, Siglo XXI

[68] Feuerbach proponía lo que él denominaba 'filosofía del provenir': poner, no lo finito en lo infinito, como en Hegel, sino lo infinito en lo finito. De esta forma, la unidad de lo finito y lo infinito no se verificaría en Dios (como proponía Hegel), sino en el hombre. Feuerbach consideraba al hombre como un ser natural, real y sensible, y esta postura le conduce directamente al materialismo. Según Feuerbach, el hombre debe ser considerado en su conjunción con los demás hombres. En su opinión, sólo la religión había estudiado siempre al hombre en su totalidad y concreción. En consecuencia definió la religión como "*conciencia que el hombre tiene de la infinitud de su naturaleza*" ; y entonces todos los atributos que generalmente se asignan a Dios quedaban convertidos en cualidades humanas idealizadas. [ibid., pp. 153 ss. ; FEUERBACH, L., 1882, *Das Wesen des Christentums*, Leipzig, Otto Wigand ; 1984, *Filosofía del futuro*, Barcelona, Orbis]

[69] MARX, Karl, 1970, "La cuestión judía", en VARIOS, *Anales Franco-Alemanes*, Barcelona, Martínez Roca, pp. 223 ss.

especulación metafísica, sino a través de la acción críticamente iluminada y dirigida. Este punto de vista lleva consigo, como se advierte en la 11ª de las 'Tesis sobre Feuerbach'[70]:

Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modo el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo.

Puestos, por tanto, a estudiar la esencia del hombre, no bastaba, en opinión de Karl Marx, con considerar su conciencia o interioridad ; había que tener además en cuenta, y sobre todo, las relaciones externas con los demás hombres, y éstas eran, básicamente, las relaciones de trabajo, de la producción de bienes materiales[71]. Vemos, pues, que para este autor el único objeto de la Historia era la sociedad en su estructura económica. Esto resultaba ser justamente lo contrario de lo que defendía Hegel, para el cual era Dios el responsable de la historia universal ; ya Feuerbach se había encargado de rebatir ese extremo. Por supuesto que bajo esa estructura económica reconocía Marx una superestructura compuesta por formas ideológicas (Derecho, Moral, Religión y Metafísica), pero ésta sólo constituía una sombra o reflejo de la estructura que sólo participaba indirectamente de su historicidad. Marx, como podemos ver, le había dado la vuelta al idealismo en general y al de Hegel en particular ; en su filosofía, el 'materialismo histórico', en vez de ser las cosas reflejo de las ideas (como había afirmado Platón, el primer idealista), resultaba que eran las formas ideológicas (ideas) las que constituían un reflejo de la estructura económica (cosas). La razón para ello, según Marx, radicaba en que en su opinión *las ideas que dominan en una época histórica determinada son las ideas de la clase dominante*. El progreso incesante de la historia, por tanto, quedaba explicado en el pensamiento marxista a partir de la evolución del modo de producción propio de cada época, el cual se definía en función de la relación dialéctica que se establecía entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción de cada período. Algo parecido era lo que afirmaba Friedrich Engels, quien matizaba el economicismo de su compañero como sigue[72]:

> "Según la concepción materialista de la historia, el factor que *en última instancia* determina la historia es la producción y la reproducción de la vida real.

[70] MARX, Karl, "Tesis sobre Feuerbach", en *Archivo Marx/Engels*, Internet
[71] ABBAGNANO, op. cit., III, pp. 183 ss.
[72] ENGELS, Fr., 1890, *Carta a Bloch desde Königsberg*, Archivo Marx/Engels, Internet

> Ni Marx ni yo hemos afirmado nunca más que esto. Si alguien lo tergiversa diciendo que el factor económico es el *único* determinante, convertirá aquella tesis en una frase vacua, abstracta, absurda".

Esta dialéctica llegaría a su fin (la 'época positiva', que diría Saint-Simon) supuestamente con el 'comunismo', que constituiría un retorno completo y consciente del hombre a sí mismo, como hombre social, es decir, como hombre humano ya que:

a) Resolvería la oposición entre la naturaleza y el hombre.

b) Suprimiría la oposición entre hombre y hombre.

Según Marx, el rasgo principal que definía al capitalismo era el intercambio de mercancías. Generalmente se entiende por 'mercancías' productos que son valores de uso para otros a través del mercado. Es decir, que un producto, con su valor de uso, adquiere al ser vendido un 'valor de cambio', reflejado en el precio. La Ley del Valor de la 'economía clásica' (Smith, Malthus, Ricardo, etc.[73]) proclamaba que *el intercambio de las mercancías en el mercado está regido, en última instancia, por la cantidad de trabajo incorporado.* Marx difería de esos economistas en su interpretación del concepto de 'trabajo incorporado'. Para él, el valor de un producto dependía, no del trabajo individual que se le había incorporado, sino más bien del trabajo socialmente necesario para producirlo[74].

Intercambio mercantil: M — D — M …

En el 'intercambio mercantil', que es el que contemplaba la economía clásica, el comerciante vendía su mercancía (M), con lo cual obtenía dinero (D) para comprar más mercancías, las cuales vendía a su vez, …, etc.

Intercambio capitalista: D — M — D + d → ***Plusvalía***

[73] SMITH, Adam, 1937, *The Wealth of Nations*, New York, The Modern Library ; MALTHUS, Th.R., 1846, *Ensayo sobre el principio de la población*, Madrid, Lucas González ; RICARDO, David, 1821, *Principles of Políticas Economy and Taxation*, LonDon, John Murray

[74] CALIGARIS, Gastón, 2016, "La historia de la controversia marxista sobre la determinación del trabajo complejo en la producción de valor", en *Crítica Marxista*, Nº 43, Argentina, Universidad de Quilmes, pp. 45-65

Como podemos ver, la modificación marxista de la mencionada Ley del Valor se basaba en la ganancia que el capitalista obtenía de la venta de los productos, en la cual, según Marx, el trabajador no participaba, produciéndose así la llamada 'plusvalía'. Para Engels[75], el marxismo no era una teoría utópica, sino científica desde el momento en que era "*... fruto de la inteligencia, por un lado, de los antagonismos de clase que imperan en la moderna sociedad entre poseedores y desposeídos, capitalistas y obreros asalariados, y, por otro lado, de la anarquía que reina en la producción*". Más adelante añade:

> "El modo capitalista de producción, al convertir más y más en proletarios a la inmensa mayoría de los individuos de cada país, crea la fuerza que, si no quiere perecer, está obligada a hacer esa revolución. Y, al forzar cada vez más la conversión en propiedad del Estado de los grandes medios socializados de producción, señala ya por sí mismo el camino por el que esa revolución ha de producirse. El proletariado toma en sus manos el Poder del Estado y comienza por convertir los medios de producción en propiedad del Estado. Pero con este mismo acto se destruye a sí mismo como proletariado, y destruye toda diferencia y todo antagonismo de clases, y con ello mismo, el Estado como tal".

Esta apasionada defensa por parte de Friedrich Engels del carácter pretendidamente científico de la doctrina marxista fue puesta en cuestión en su momento por el pensador italiano Benedetto Croce en un brillante ensayo a propósito de la publicación de una traducción de El Capital en su país[76], y en opinión de Manuel & Manuel el libelo de Engels anteriormente citado constituiría precisamente la formulación última del carácter utópico del pensamiento de Marx, aquel que después de mil avatares ha sobrevivido hasta nuestra época y que nadie ha sabido llevar a la práctica hasta el momento. Utópico o no, tenemos el famoso lema que este autor incluye en su obra póstuma 'Crítica del programa de Gotha':

"*Cada cual según sus capacidades, y a cada cual según sus necesidades*" [77]

---

[75] ENGELS, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, op. cit., pg. 38

[76] CROCE, B., 1914, *Historical Materialism*, New York, MacMillan

[77] Este aforismo fue utilizado, en diversas formas, por autores tales como el mencionado Étienne Cabet, y se popularizó especialmente entre los ideólogos del socialismo utópico, y posteriormente en el pensamiento anarquista. Fue retomado por Karl Marx, efectivamente, en su 'Crítica del Programa de Gotha', obra que fue publicada en 1891, para formular el principio por el que se regiría la fase superior de la sociedad comunista, mientras que la primera fase estaría definida por el principio "*A cada cual según su aporte*". [DROZ, Jacques, 1976, *Historia general del socialismo, desde sus orígenes hasta 1875*, Barcelona, Destino]

Esta conocida proclama -que Marx toma prestada de los socialistas utópicos- sigue estando vigente en nuestros días y es manejada a su antojo por políticos de todas las tendencias, tanto de derechas como de izquierdas. Manuel & Manuel concluyen[78]:

> "Los Constantinos del mundo actual suelen presidir consejos Donde aparece bien desplegado el famoso lema de Marx ; y aunque su interpretación es a menudo caprichosa, la historia nos enseña que acabará prevaleciendo la lectura correcta de la misma. Si algún Diógenes redivivo viene a advertimos que algunas frases de la Critica, como la de 'dictadura del proletariado', se han traducido más de una vez en masacres de millones de seres humanos, el verdadero creyente le hará ver que el proceso imparable de la historia ha sido siempre muy exigente en vidas humanas. Existen sobrados motivos para creer que la predicación de Marx contenida en este libro clásico del pensamiento comunista guarda la misma semejanza con las sociedades comunistas del futuro que el sermón de la montaña respecto al cristianismo".

He ahí, pues, el quid de la cuestión: Vladimir Illich Ulianov, más conocido como Lenin, intentó crear las bases para una sociedad socialista en un país decididamente subdesarrollado, Donde el proletariado industrial constituía un porcentaje ínfimo de la población total ; a esa situación se añadió la penuria causada en el país por la 1ª Guerra Mundial y la subsiguiente guerra civil. Bajo semejantes circunstancias el proyecto revolucionario se convirtió poco menos que en utópico. La situación desbordó por completo a los dirigentes de la revolución (que, dicho sea de paso, se titulaban a sí mismos 'representantes de la clase obrera' sin ser obrero ninguno de ellos). Tuvieron que improvisar sobre la marcha, y el resto vino por sí solo. Según Marcuse, fue el propio Lenin, al subestimar las potencialidades políticas y económicas del capitalismo, así como el cambio sufrido por el proletariado, el verdadero causante de la "... *persistente brecha entre la teoría y la práctica* ..." que siempre caracterizó al marxismo soviético. La predicción por Lenin del futuro del desarrollo capitalista a partir de 1914 se basaba en los siguientes rasgos[79]:

1) Triunfo del capitalismo monopolista Economía de guerra, con creciente tendencia hacia el 'capitalismo de Estado'.

[78] MANUEL & MANUEL, op. cit., pp. 223 ss.

[79] LENIN, Vl.Il., 1902, *¿Qué hacer?*, Internet

2) Subyugación económica y política de las potencias capitalistas más débiles por las más fuertes, y de éstas por la potencia más poderosa de todas: los EE. UU.

3) Movilización total de los recursos para la lucha contra el comunismo.

4) Restricción, o abolición si cabe, del proceso democrático, de las libertades civiles y políticas y de las ideologías liberales y humanitarias.

La consideración de EE.UU. como 'enemigo principal' en el punto 2 justifica en cierto sentido la actitud abiertamente antiyanqui, aún en nuestros días, de la izquierda occidental. Esa concepción llevó también a la URSS, durante un cierto período, a considerarse a sí misma como un país pobre, sitiado por fuerzas anticomunistas (el 'socialismo en un solo país'[80]), y en todo ese tiempo no hizo otra cosa que prepararse contra un eventual ataque del exterior: industrialización forzosa, rearme, etc. Este posicionamiento, que resultó a la larga muy útil con vistas a repeler la invasión alemana durante la Segunda Guerra Mundial, constituyó igualmente el caldo de cultivo ideal para el surgimiento del totalitarismo, tanto del personal de Stalin como del institucional del PCUS posteriormente.

Khrushev y los problemas del 'deshielo'

Dentro de la concepción arriba descrita de 'socialismo en un solo país', Stalin y sus planificadores pensaban que la segunda fase de la transición al socialismo se produ-

[80] Se conoce como 'socialismo en un solo país' a la línea adoptada por el XIV Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (1925), Iosif Stalin teorizó en aquella ocasión que un país atrasado como la URSS podía desarrollar y defender el socialismo en el marco nacional. Esta tesis se oponía a las concepciones estipuladas por Lev Trotski, quien aseguraba que el socialismo en un solo país era incompatible con las ideas de Marx y la presentó con distintos matices mediante su teoría de la 'revolución permanente', que promulgaba la extensión de la revolución a los países desarrollados como único garante de la victoria del socialismo en Rusia. [LENIN, J.Il., 1986, Obras, Tomo 36: "Informe político del Comité Central, 7 de marzo, publicado el 24 de febrero de 1918", en *Pravda nº 45*. Moscú, Ed. Progreso. p. 10 ; "Acerca del infantilismo "izquierdista" y el espíritu pequeñoburgués", Moscú, Ed. Progreso. p. 295 ; Obras, Tomo 38: "Informe del Comité Central, 18 de marzo". Moscú: Ed. Progreso. p. 149 ; Obras, Tomo 40: "Discurso pronunciado en el III Congreso de los Sindicatos de toda Rusia, 7 de abril de 1920". Moscú: Ed. Progreso. p. 316 ; Obras, Tomo 42: "Reunión de activistas de la organización del PC(b)R de Moscú". Moscú: Ed. Progreso. p. 78]

ciría entre 1960 y 1965. En vista de ello se plantearon tres condiciones previas básicas a alcanzar por la sociedad soviética:

a) Crecimiento constante de toda la producción social

b) Elevación al nivel de propiedad de todo el pueblo agrícola

c) Desarrollo cultural de toda la sociedad.

CRONOLOGÍA DE 'LA PERESTROIKA'

1985	**Muere Chernenko. Gorbachov es nombrado Secretario General del PCUS. Cumbre en Ginebra entre EE.UU. y la URSS.**
1986	**Grave accidente en la central nuclear de Chernobyl. Cumbre de Reykjavyk entre los EE. UU. y la URSS.**
1987	**Se aprueba un nuevo mecanismo de gestión económica. Los EE.UU. y la URSS firman un acuerdo para destruir sus misiles nucleares de alcance intermedio.**
1988	**Graves disturbios en Nagorno-Karabaj. Cumbre en Moscú entre EE.UU. y la URSS. Se celebra una Conferencia Extraordinaria del PCUS. Gorbachov anuncia reducciones unilaterales de fuerzas convencionales. Grave terremoto en Armenia.**
1989	**Las últimas tropas soviéticas abanDonan Afganistán. Se celebran elecciones para el Congreso de Diputados Populares y queda constituido un nuevo Soviet Supremo. Se aceleran de manera significativa los procesos de reforma en varios países de Europa oriental.**
1990	**Se recrudecen las reivindicaciones nacionalistas en el Báltico y en el Cáucaso. ElPCUS renuncia a su papel dirigente. Nueva cumbre, en Washington, entre los Estado Unidos y la Unión Soviéti-ca. Boris Yeltsin se convierte en presidente de la república de Rusia. Se celebra el XXVII Con-greso del PCUS. La URSS se alinea con las potencias occidentales tras la invasión iraquí de Kuwait. Gorbachov obtiene poderes presidenciales. Dimite Edvard Shevardnadze.**
1991	**El Ejército interviene en el Báltico. Se aplican nuevas medidas económicas. Manifestaciones masivas contra Gorbachov. Se disuelve la estructura militar del Pacto de Varsovia. Referéndum sobre el Tratado de la Unión ; 6 repúblicas no se adhieren. Huelga política de mineros. Gorbachov y Yeltsin se alían contra la crisis.**

El famoso 'deshielo' de Nikita Khrushev (la desestalinización), aunque consiguió indudablemente resultados espectaculares, como la eliminación de un plumazo y sobre el papel al menos del nefastamente famoso 'gulag'[81], no avanzó mucho en sus concepciones

[81] Se ha demostrado fehacientemente que tanto el 'gulag' (sistema de campos de trabajos forzados en Siberia y en el resto del territorio ruso) como el 'holodomor' (hambruna supuestamente sufrida por millones de

ideológicas, que siguieron ateniéndose a los textos originales de Lenin y Stalin. Conforme con eso, hasta el 16 de Junio de 1953 –fecha del intento de sublevación en Berlín oriental- el Kremlin- este último estaba totalmente decidido a retirarse (militar y políticamente) de Alemania Oriental ; esto era lógico teniendo en cuenta la habitual política soviética de no enfrentarse abiertamente con Occidente, y más acabando de salir de una guerra devastadora que había semidestruido el país[82]. Los sucesos berlineses supusieron un toque de atención para los soviéticos, que acto seguido decidieron fortalecer su dominio, al menos provisionalmente, sobre la Europa del Este. Khrushev y su gobierno actuaron, por tanto, con suma cautela, y con ello sólo consiguieron retrasar otros 35 años la eclosión de unos problemas que ya estaban latentes por aquel entonces. Exceptuando las revueltas de Hungría en 1956, Checoslovaquia en 1968, y finalmente Polonia, el 'bloque del Este' permaneció compacto hasta finales de la década de los 80. Igual de cauta fue la reforma económica khrusheviana, tímida predecesora de la 'perestroika'. Las medidas liberalizadoras de Nikita Khrushev, especificadas puntualmente en el 'Programa de 1961', se proponían, como inicialmente también la 'perestroika', un "... *rápido aumento del bienestar de toda la población*", acompañado de la suficiente seguridad frente al 'enemigo exterior' (carrera armamentística). No obstante, nunca se trató en principio -en ninguno de ambos casos- de una ruptura con el pasado, sino que los cambios se emprendieron más que nada desde el punto de vista de la economía: productividad del trabajo, emulación socialista, etc. En la 'perestroika' de Gorbachov, por otro lado, se observaron, junto a las lógicas diferencias, evidentes paralelismos: al estar en aquel momento la URSS suficientemente defendida desde el punto de vista militar, ya no necesitaba el escudo del 'Pacto de Varsovia', y se podían concentrar todas las fuerzas de la nación en el desarrollo y el bienestar de la población (una antigua promesa que los anteriores gobiernos no habían sido capaces de cumplir). Además, con la nueva estrategia de la 'Casa Común' se intentaba superar de alguna

ucranianos a consecuencia de la política soviética de colectivización agraria) y otros presuntos desmanes del régimen dictatorial estalinista, como es el turbio asunto de la fosas de Katyn (con más de 40.000 cadáveres de militares polacos que casualmente encontraron las tropas alemanas en las afueras de Smolensko en 1943, cuando estaban a punto de ser expulsadas definitivamente de esa localidad, y que presuntamente habían sido ejecutados de manera sumaria por los soviéticos en 1940) respondían a elucubraciones hitlerianas difundidas en EE, UU. y en el resto de Occidente por la prensa Hearst, defensora del nazismo, así como a ficciones literarias procedentes mayormente de las novelas de Alexander Soljhenitzin ('Un día en la vida de Ivan Denisovich', la tetralogía de 'El archipiélago Gulag', etc.), Premio Nobel de Literatura. No se corresponden en absoluto, por lo que parece, con hechos acaecidos realmente. [SOUSA, Mario, 1998, *Mentiras sobre la historia de la UR SS*, Internet ; GURR, Robert, 2011, *Khrusuchev Lied*, Erytross Press]

[82] HELD, Karl, y MUÑOZ, Emilio, 1985, *La OTAN quiere la guerra*, Madrid, Grupo ; KILEV, Mijail, 1998, *Jrushov y la disgregación de la Unión Soviética*, Internet

forma el ya trasnochado 'socialismo en un solo país'[83]. Pero ¿sería tal vez excesivamente tarde? ¿No se encontraba Gorbachov ante una situación irreversible? ¿Habría tenido razón Khrushev en su día al no llevar adelante sus reformas con todas las consecuencias?

[83] LEGUINECHE, Miguel, 1990, *La primavera del Este*, Barcelona, Plaza & Janés ; SÁNCHEZ HERRÁEZ, P., *Marco geopolítico de Rusia*, Internet RUIZ GONZÁLEZ, Fr.J. *El resurgir de Rusia y el espacio de seguridad euroatlántico*, Internet

Recuperación post-soviética

Como describe Julien Buffet[84], el retorno del Estado-nación deseado por Vladimir Putin fue precedido por una década de luchas e incertidumbres sobre el papel político del sentimiento nacional ruso y sobre los recursos que se podía movilizar para afrontar los profundos cambios que caracterizaron el período post-soviético. El sentimiento nacional ruso ha experimentado, en efecto, diversas metamorfosis entre 1991 y nuestros días:

1) Subestructuración de este sentimiento nacional en el proceso de transición liberal y de los vínculos que la unen a la noción de superpotencia

2) Asunción política de Vladimir Putin como líder capaz de encauzar el sentimiento nacional en un en un patriotismo de Estado donde la estabilidad justificase el conservadurismo ideológico.

3) Revitalización del contrato social[85] entre el Estado y la nación, marcado por el reformismo económico.

El día 29 de Marzo de 1989 Boris Yeltsin fue elegido diputado en Moscú, y un año más tarde diputado de la República Federativa Soviética de Rusia por la región de Sverlovsk, de Donde procedía, y tras varios pasos intermedios, el 12 de Junio de 1991 era

[84] BUFFET, Julien, 2013, "La metamorfosis del sentimiento nacional ruso de Boris Yeltsin a Vladimir Putin", en *Foro Internacional*, Nº 211, LIII, pp. 107 ss.

[85] En filosofía política, ciencia política, sociología y teoría del Derecho, el 'contrato social' es un acuerdo realizado en el interior de un grupo por sus miembros, como por ejemplo el que se adquiere en un Estado en relación con los derechos y deberes de sus ciudadanos. Es parte de la idea de que todos del grupo están de acuerdo, por voluntad propia, con el contrato social, en virtud de lo cual admiten la existencia de una autoridad, de unas normas morales y de unas leyes a las que se someten. El pacto social es una hipótesis explicativa de la autoridad política y del orden social. El contrato social, como teoría política, explica, entre otras cosas, el origen y el propósito del Estado y de los derechos humanos. La esencia de la teoría (cuya formulación más conocida es la propuesta por Jean-Jacques Rousseau, que ya había sido prefigurada en la obra de pensadores más antiguos, como es el caso de Baruch Spinoza ; reza de la forma siguiente: *para vivir en sociedad, los seres humanos acuerdan un contrato social implícito que les otorga ciertos derechos a cambio de abandonar la libertad de la que dispondría en estado de naturaleza. Siendo así, los derechos y los deberes de los individuos constituyen las cláusulas del contrato social, en tanto que el Estado es la entidad creada para hacer cumplir el contrato*. Del mismo modo, los seres humanos pueden cambiar los términos del contrato si así lo desean; los derechos y los deberes no son inmutables o naturales. Por otro lado, un mayor número de derechos implica mayores deberes, y menos derechos, menos deberes. [JARAMILLO MARÍN, J., 2012, "Significado e impacto de la noción de contrato social en Rousseau y Kant. Alcances y limitaciones en la teoría democrática", en *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, vol. 12, Nº 23, Colombia, Universidad Sergio Arboleda ; VARIOS, 2013, *Crisis y contrato social. Los jóvenes en la sociedad del futuro*, Santander, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud]

ya Presidente de la recién creada Federación Rusa. Hizo del liberalismo su caballo de batalla con el fin de destruir el poderío de Mijail Gorbachov en las siguientes actividades:

- Declaración de independencia de la República Federativa Socialista de Rusia
- 'Guerra de las Leyes' entre la Federación Rusa y la URSS.
- Asalto de la Casa de la Prensa y la Radiotelevisión de Vilna y del Ministerio del Interior de Riga, Donde Yeltsin declaró: "*Gorbachov es capaz de dar una orden criminal que puede, en el clima actual, provocar la reacción en cadena de una resistencia armada*"

Esto sorprendió por igual a analistas tales como Jurgen Habermas y Bruce Ackerman[86], y B. Doktorov, por su parte, comentó algunos años más tarde[87]: "[los rusos] *no fueron a ninguna parte, sino que las circunstancias los transportaron hacia un nuevo espacio con un paisaje político, socio-económico y moral extraña a ellos*". La polémica contra la nueva situación llegó a ser bastante airada ; así, muchos utilizaron la expresión irónica original de Alexander Zinoviev (líder del PCUS), 'katastroika', para referirse a ella[88]. A lo largo de unos 3 años, entre 1991 y 1993, se mantuvo a Rusia en la ilusión encontrarse en un estatuto internacional sin cambios en el curso del cual se entraría sin más sustituyendo a la URSS en el Consejo de Seguridad de la ONU. Esto permitió a la OTAN ampliar su lista de estados-miembro a la antigua Europa del Este, con el apoyo de Andrei Kozyrev (ministro ruso de Asuntos Exteriores) y del propio Yeltsin, quien incluso llegó a alentar públicamente la adhesión de Polonia. Este último aprovechó la nueva situación

[86] HABERMAS, Jürgen, 1995, *Más allá del Estado nacional*, México, Fondo de Cultura Económica ; ACKERMAN, Bruce, 1991, *We the People*, Harvard University Press
[87] DOKTOROV, Boris, 2002, *La época de Yeltsin en opinión de los rusos*, Moscú, FOM, pg. 50
[88] ZINOVIEV, Alexander, 1989, "La frustrada Tercera Guerra Mundial. La crisis del comunismo y la ofensiva de la democracia", en *Política*, Nº 20, pg. 50

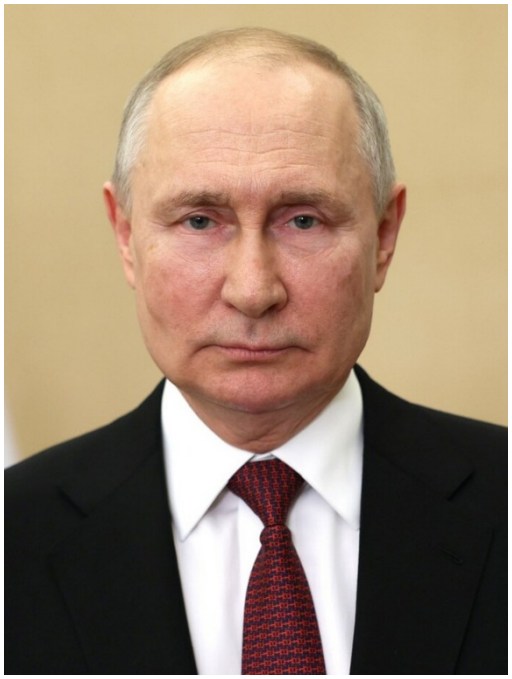
para retirar en 1994 de manera definitiva las tropas soviéticas estacionadas en Alemania del Este (DDR) durante toda la Guerra Fría y redujo unilateralmente la propia capacidad nuclear. Estos hechos, junto al desastre en la guerra de Chechenia, contribuyeron a redefinir la idea de Rusia[89]. El desarrollo de esa política pacifista de Yeltsin para con sus antiguos rivales provocó co-lateralmente que el 23 de Marzo de 1992 las repúblicas de Ukrania, Kazajhistán y Bielorrusia fuesen incluidas en el Tratado de No-Proliferación de Armas Nucleares, que prologaría los Acuerdos Salt II de 1993. Tras esas medidas de tipo militar los vínculos económicos entre Rusia y Occidente se descongelaron vertiginosamente, y las antiguas tensiones ideológicas desaparecieron al restablecerse las relaciones comerciales[90]:

a) Instrumentalización de acuerdos entre las capitales occidentales y Moscú (24 de Julio de 1994 – Acuerdo de Asociación y Cooperación, que dio lugar al Programa de Asistencia Técnica)

b) Cooperación energética (Carta de Energía, de 1991)

Tales logros no impidieron la persistencia de diferencias y roces entre Rusia yOccidente: posicionamiento en los conflictos de Siria, Irak, Libia, así como, así como la pérdida de influencia rusa en la región subsahariana y en América Latina y Asia. Según Javier Morales Hernández[91] y Alberto Hutschenreuter[92], la política exterior de Andrei Kozyrev, de tintes claramente occidentalistas, se basaba en considerar que Rusia había sido históricamente un pilar fundamental en el desarrollo de la civilización europea. Esta forma de enfrentarse a la situación remitía en cierto grado a la 'teoría euroasiática', originada hacia 1920, en plena Guerra Civil, cuya intención primigenia había sido la de promover un sentimiento nacional en el seno del Ejército Rojo[93]. Fue impulsada inicialmente por el futuro filólogo Nikolai Trubetzkoy[94]. En la época a que nos estamos refiriendo el principal

[89] BUFFET, op. cit., pp. 112-114
[90] BUSTOS ALVARADO, Luis Alberto, 2020, *Boris Yeltsin y los primeros pasos de la Federación Rusa en política exterior*, Universidad de Chile, pp. 18 ss.
[91] MORALES HERNÁNDEZ, Javier, 2018, *La comunidad de expertos sobre política exterior de Rusia*, Internet
[92] HUTSCHENREUTER, Alberto, 2011, *La política exterior rusa después de la Guerra Fría. Humillación y reparación*, Buenos Aires, Areté ; 2012, "De la Rusia de nunca a la de siempre: política exterior desde 1992 a 2012", en *Journal de Ciencias Sociales*, Año 2, Nº 2, Buenos Aires, Universidad de Palermo
[93] HUBEÑAK, Florencio, *La formación del sentimiento nacional ruso*, Internet
[94] TRUBETZKOY, Nikolai, 1949, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck



ideólogo en este sentido era Alexander Dugin[95], representante de la línea nacionalista, conservadora y antioccidental, el cual proponía, para contrarrestar la influencia planetaria del capitalismo y la globalización[96] lo que él llamaba un 'Triángulo de Seguridad', formado por Rusia, China y La India. Evgeniy Privakov[97], por el contrario, desde que ocupó -en 1993- la cartera rusa de Asuntos Exteriores de la Federación Rusa ha estado trabajando a favor de la promoción de un orden multipolar. En esa dirección se decidió en el seno de la Cumbre de Helsinki del 20 de Marzo de 1997, entre Boris Yeltsin y Bill Clinton, Donde se propuso la cooperación entre la OTAN y Rusia en diversos temas. En cuanto al actual Presidente de la Federación Rusa, Vladimir Putin, desde que presentó su candidatura el año 2000, se ha propuesto justificar de alguna manera su conservadurismo, y ha vuelto a poner su atención en el presupuesto de defensa[98]. Mientras que durante la pre-sidencia de Boris Yeltsin disminuyó paulatinamente, entre 2000 y 2008, durante el mismo período de tiempo aumentó un 500%. Además, la atención del presidente se ha

[95] DUGIN, Alexander, 2019, *La cuarta teoría política,*Molins de Rei, Nueva República

[96] El Diccionario de la Lengua Española entiende 'globalización' como "*tendencia de los mercados y de las empresas a extenderse, alcanzando una dimensión mundial que sobrepasa las fronteras nacionales*". Esos poderes son tan fuertes que llegan a acuerdos que no se han publicado ni conocido ni sancionado por los que sufren sus consecuencias, algo jurídicamente muy discutible, por no decir imposible. La globalización, según sus críticos, se define como la etapa actual que vive el capitalismo mundial, y por eso es denostada regularmente. Estos señores, al parecer, pretenden que el inevitable progreso tecnológico de nuestros días no alcance al llamado Tercer Mundo y sea disfrutado únicamente por un grupo de países seleccionados. Los que defienden estas propuestas evidentemente racistas poseen sin excepción, por supuesto, un teléfono móvil e utilizan con normalidad un ordenador digital para auxiliarse en su actividad diaria. [McLUHAN, Marshall, 1985, *La galaxia de Gutemberg*, México, Orden Planeta ; FLORES, Mª Victoria, 2016, "La globalización como fenómeno político, económico y social", en *Orbis*, vol. 12, Nos 1 y 2, pp. 26-41 ; SAMPEDRO, José Luis, 2002, *El mercado y la globalización*, Barcelona, Destino]

[97] Ibid., pp. 29 ss.

[98] COURTOIS, St., y ACKERMAN, G., 2022, dir., *El libro negro de Putin*, Barcelona, Espasa ; LEIVA van der MAELE, D., *La política exterior de Vladimir Putin: búsqueda de reposicionamiento en el sistema internacional*, Universidad de Chile ; GALEOTTI, M., 2022, *Las guerras de Putin*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones ; MORALES, J., 2003, *Los servicios de seguridad e inteligencia en la Rusia de Putin*, Madrid, Universidad Complutense ; 2012, ed., *Rusia en la sociedad internacional*, Madrid, Universidad Complutense ; CUETO VÁZQUEZ, M., *La transformación de la política exterior rusa y su intervención en las elecciones estadounidenses de 2016*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas

caracterizado por su preocupación por aumentar el nivel de vida de la población y controlar su repolitización, convenciendo al mismo tiempo a las élites económicas y políticas de que son capaces de conjurar la crisis social mediante una reforma limitada de los comportamientos. La década de los 90 supuso grandes cambios para Rusia en el escenario internacional[99]:

- Desestructuración total del 'bloque socialista' a través de la desaparición de importantes órganos regionales de carácter económico y estratégico, a saber, el Pacto de Varsovia y el Consejo de Ayuda Económica Mutua (COMECON)

- Independencia de 15 repúblicas en el antiguo espacio post-soviético (CEI), lo que trajo dificultades en los planos estatales interno y externo, además de una inestabilidad regional nunca antes vista[100].

[99] CHICA ANSINO, Felipe, 2020, *El liderago político de Vladimir Putin*, Universidad de Jaén

[100] PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo A., 2014, "El retorno a Europa de los Países Bálticos: de la ruptura con la URSS a la integración en la Unión Europea y la Alianza Atlántica del siglo XXI", en *Revista de Historia Contemporánea*, Nº 3 ; RIQUELME CORTADO, Rosa, *La Unión Europea y los Países Bálticos, ¿algo más que vecinos?*, Universidad de Madrid ; RUSETSKY, Alexander, 2012, "Las distintas acepciones del Cáucaso", en *Documento Marco*, Instituto Español de Estudios Estratégicos

Generalidades sobre cine a nivel mundial

Cine y mímesis[101]

Según el tratadista húngaro de inclinación marxista György Lukács decía en 1913, el cine participa –como todas las demás artes- del concepto aristotélico de la 'mímesis'[102], con una configuración doble que comparte con la arquitectura, debido a su carácter eminentemente técnico[103]

> "... la técnica del film apunta desde el primer momento al reflejo de una realidad dada. Su producto es siempre una refiguración de la realidad, no realidad en sí. Esto tiene como consecuencia el que en la arquitectura se preserve siempre la duplicación del reflejo, aunque la espacialidad visual supere en sí la originaria realidad meramente útil. En el film, por el contrario, se tiene en última instancia, por el proceso de la mímesis doble, un reflejo simple y unitario de la realidad, en el cual quedan totalmente anulados los rastros de su génesis. La fotografía, como punto de partida, es en sí misma desantropomorfizadora ; la técnica cinematográfica, que es también un reflejo de la realidad, supera esa desantropomorfización y aproxima lo refigurado a la visualidad normal de la vida cotidiana".

---

[101] DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1996-97, *El cine, la ópera y la ópera en el* cine, Scribd.com, Academia.edu; 2015, *El cine como obra de arte total*, Scribd.com, Academia.edu

[102] Mímesis o mimesis es un concepto estético utilizado en la crítica literaria y la filosofía. Tiene una amplia gama de significados, incluyendo imitación, similitud no sensible, receptividad, representación, mimetismo, acto de expresión, acto de semejanza y presentación de sí. A partir de Aristóteles, se denomina así a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte. Para el Estagirita todas las artes son imitación, así por ejemplo distingue entre 'historia' y 'poética', donde la primera contempla hechos ya acaecidos, y la segunda se refiere a la imitación de tales hechos en fábulas más o menos verosímiles según distintos medios (pintura, palabra, etc.) El filósofo contemporáneo Nelson Goodman desarrolla un complejo análisis de corte estructuralista sobre la teoría de los signos, señalando que es imposible imitar la realidad tal como es, puesto que siempre toda visión va acompañada de una interpretación bajo ciertas convenciones, por lo que definir la noción de imitación llevaría a un sin número de confusiones, ya que no existe un ojo natural inocente ; por lo tanto, desde las preocupaciones en torno a las representaciones de lo real, no habría relación lógica entre el parecido (mímesis) de la realidad y los códigos empleados para su representación. [GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós ; AUERBACH, Erich, 1996, Mimesis, México, Fondo de Cultura Económica ; GINER-SOROLLA, Roger, 2006, "Crimes against Mimesis", en *WayBack*, Internet : JIMÉNEZ HIDALGO, Ant., "La noción de mímesis en Aristóteles. Acción y autonomía estética", en *Microfilosofía*, Internet ; SUÑOL, Viviana, 2008, *Mímesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum*, Universidad Nacional del Plata]

[103] LUKÁCS, György, 1965, *Estética I (4. Elementos liminares de la estética)*, Barcelona, Grijalbo, pp. 173-74 ; YANPOLSKY, Mijail, 2005, "Mimesis in Eisenstein", en TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *Ei-senstein Rediscovered*, New York, Routledge, pp. 171 ss.

En el mismo escrito Lukács continuaba diciendo:

> En cualquier caso, aquí se comprueba, como siempre, que es necesario alcanzar una relativa altura técnica para que pueda pensarse en un paso a lo estético. En el cine se tiene además el rasgo específico de que la técnica subyacente no ha podido constituirse sino sobre la base de un capitalismo altamente desarrollado, razón por la cual la influencia de la evolución técnica sobre la artística ha tenido que manifestarse más vehemente, violenta y críticamente que en cualquier otro arte. Baste con recordar la invención del cine sonoro, la cual tuvo lugar en el momento en que el cine mudo se acercaba a su culminación artística y provocó luego durante dos años una profunda crisis estética, una seria recaída de la producción cinematográfica"

Según destaca el citado Yampolski, el destacado cineasta soviético Serguei Eisenstein constituyó un rarísimo ejemplo de renuncia a utilizar el efecto de mimesis. En una alocución al Congreso de Cineastas Independientes de La Sarraz (1929) definía la imitación como "*la clave de la maestría formal*", dividiéndola en dos categorías[104]:

1) *Imitatión mágica*: comparable con el canibalismo, ya que "*la magia copia la la* forma" ; su instrumento es el espejo.

2) *Imitatación de principio*: "*El que vea a Aristóteles como un imitador de las formas de los objetos no lo comprende*", afirma y continúa:

> "La época de las formas se está clausurando. Nos estamos adentrando en la materia ; estamos traspasando la mera apariencia para alcanzar su principio principio. Sólo así la dominaremos".

En su charla Eisenstein se refería a los que él y Walter Benjamin llamaban 'intelectuales miméticos' en el sentido más amplio (Bühler, Cassirer, Marr, Vygotsky, Lévy-Bruhl, Piaget, etc.), según gran parte de los cuales el lenguaje derivaba de cierta acción primigenia de carácter imitativo. Resultaba imprescindible hallar en la misma no sólo una referencia al mundo externo, sino también a algún principio general primigenio (*obobschenie*). En los libros que consultó en busca de la susodicha especie de 'protológica' subrayó consecuentemente las instancias donde se hacía mención del carácter quasiintelectual de la mímesis primitiva. Así en su lectura de Emile Durkheim, Eisenstein fijó su atención en el pasaje donde el sociólogo francés analizaba la descripción geométrica ab-

[104] Ibid., pg. 172

stracta de los totems entre los aborígenes[105]. Andrew Lang, otra de las lecturas de Eisenstein, se ocupaba igualmente de la problemática de la imitación, concluyendo que "*el realismo salvaje resulta del deseo del individuo de ver un objeto como se sabe que es, y no tal como se le muestra*"[106]. Eisenstein se quedó hipnotizado ante aquel pasaje de Lévy-Bruhl, donde éste, refiriéndose concretamente al antropólogo norteamericano Frank H. Cushing[107], manifestaba[108]: "*Hablar con las manos significa en cierto sentido pensar con ellas. Los signos más importantes de tales 'conceptos manuales' debe de ser evidentes a través de la expresión sonora de dicho pensamiento*". Eisenstein llegó a su propio pangrafismo de líneas y figuras que denominaba '*obobshchayushchii osmyslitel*' y consideraba los factores que dotaban a los fenómenos de un significado en cada contexto[109].

La primera película basada en un texto cinematográfico original (no adaptado a partir de ninguna obra teatral o novela preexistente) fue *The Battle Cry of Peace* (1915), de J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, y a partir de su estreno el cinematógrafo se convirtió en un nuevo procedimiento legítimo e independiente de contar historias. Con la llegada del cine sonoro el teatro fue siendo desplazado paulatinamente como instrumento narrativo preferente, más que nada a causa de las ventajas técnicas y económicas que el nuevo medio ofrecía. En la mimesis cinematográfica, en efecto, ya no era el actor quien transmitía a la audiencia la mayor parte de los elementos narrativos procedentes del objeto, como había ocurrido en el teatro, sino que su lugar fue reemplazado por las imágenes en movimiento ; la musicalidad ya no residía en los desplazamientos y cambios de los actores sobre el escenario ('movimientos escénicos'), como se mantenía desde los tiempos del Estagirita[110], sino que éste formaba parte ahora de un conjunto formado por las imágenes y los sonidos coordinados entre sí.

---

[105] DURKHEIM, Emile, 1996, *Educación y sociología*, Barcelona, Altaya

[106] LANG, Andrew, 1887, *Myth, Ritual and Religion*, New York, Longman, Green & Cº ; 1907, *Tales of Troy and Greece*, New York, Longman, Green & Cº

[107] CUSHING, Frank H., 1892, "Manual Concepts: A Study of the Influence of Hand-Usage on Culture-Growth", en *The American Anthropologist*, vol. V, Nº 4, Washington

[108] LÉVY-BRUHL, L., 1963, *L'âme primitive*, Paris, Presses Universitaires de France

[109] YAMPOLSKY, op. cit., pg. 173

[110] SAULE, Peggy, 2011, *La mimesis cinématographique*, en *Philo*, Internet ; GARCÍA GUARDIA, Mª Luisa y MENÉNDEZ HEVIA, Tania, 2006, "Mímesis en el paradigma 'cine contemporáneo' y la narración hipermedia", en *Icono* 14, Nº VIII, Internet ; PASSARELLI, Franco, 2019, "Mímesis en el cine etnográfico: imitación, acción de representación y poder", en *Esfera*, Universidad Distrital Fernando José de Caldas

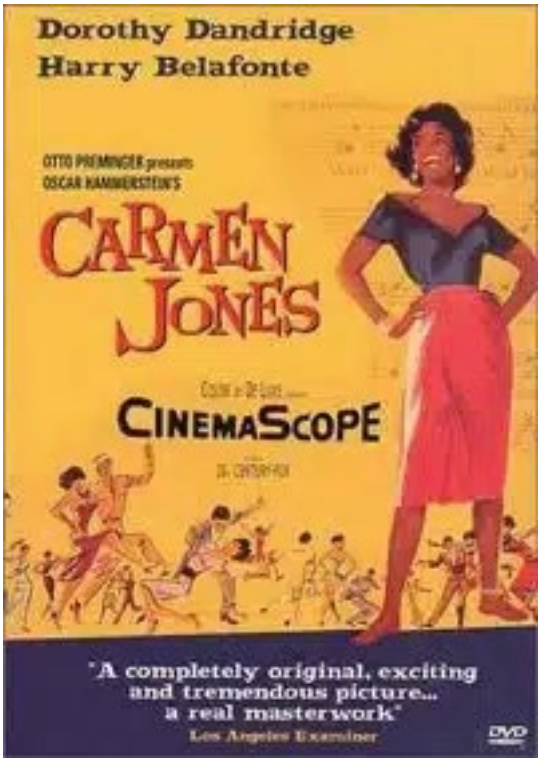
V.F. Perkins interpreta como sigue el proceso que acabamos de describir[111]: "*La diferencia crucial entre el acontecimiento natural y su apariencia en la pantalla no es estética, sino psicológica*". Filmar, según este autor, es básicamente seleccionar desde un punto de vista determinado la referida combinación de imágenes y sonidos "… *restringe nuestra libertad normal para contemplar el mundo, para concentrarnos en aquellos objetos que despiertan nuestra atención e investigar sobre ellos*". Perkins cita como ejemplo una secuencia de *Carmen Jones* ('Carmen Jones', 1954), de Otto Preminger, una comedia musical sobre texto de Oscar Hammerstein II basada en la música y el argumento de 'Carmen', la famosa ópera de Georges Bizet, trasplantando a nuestros días una acción ubicada originalmente a principios del siglo XIX. Joe (trasunto del D. José bizetiano, procedente de la novela homónima de Prosper Mérimée, en la que a su vez se basa la ópera original), transporta a una prisionera en un jeep para entregarla a las autoridades. En el trayecto, ésta se insinúa a Joe y lo convence de que no cumpla con su deber:

> "La cámara filma el principio de su canción desde el capó del jeep, encuadrando a la prisionera y a su guardián en el marco estable del parabrisas. Pero los movimientos de Carmen rompen la rígida simetría de la imagen. Se desplaza hacia el lado de Joe. A continuación, rechazadas sus insinuaciones, se traslada al asiento trasero para ganar libertad de movimientos en un espacio menos restringido".

Un cambio de plano nos permite compartir la liberación de Carmen:

[111] PERKINS, V.F., 1972, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 85 ss.

"Vista lateralmente, la acción cobra una holgura de la que carecía cuando se hallaba encerrada en el marco del parabrisas. La frescura del encuadre también transmite un sentido mucho más intenso de movimiento, ya que hace intervenir aquello que previamente se había omitido, el rá-pido desfile del paisaje de fondo. Su forma fluida y variada refuerza la libertad rítmica de la canción de Carmen".



Lo notable de la antedicha secuencia, según Perkins, radica en la manera en que el personaje, las ideas y los estados anímicos son expuestos visualmente, sin que la credibilidad de la imagen quede comprometida.

Cine autorreflexivo

Otra característica propia del cinematógrafo es que el mismo, según Luis Navarrete, ha sido autorreferencial desde sus inicios ; aún es más: en su opinión cualquier género artístico que se proponga contar historias reales o de ficción lo es en cierta medida: "*Toda novela o película es una citación, no de otra obra literaria o cinematográfica, sino de un discurso social incidente en el proceso creativo del escritor o director de cine*" [112]. No es de extrañar, pues, en opinión de Navarrete, que productos fílmicos tempranos como *The Big Swallow* (Williamson, 1899) o *How it Feels to Be Run over* (Cecil Hepworth, 1900) ya aludan –aunque sólo sea implícitamente- al empleo de una cámara, reflexionando de

[112] Por ejemplo, se puede encontrar más de una muestra de esta característica autorreferencial en la ópera. Citemos, sin ir más lejos, 'Il maestro di capella', de Domenico Cimarosa, 'Le convenienze e inconvenienze teatrali', de Gaetano Donizetti, 'La prova d'un opera seria', de Giuseppe Mazza, 'Der Schauspieldirektor', de Wolfgang Amadeus Mozart, 'L'Impresario delle Isole Canarie', de Domenico Sarro, y muchas más.

esta forma sobre su propio universo ; esto le lleva a este analista a establecer la siguiente taxonomía de lo que él denomina 'metacine'[113]:

a) El cine como muestra de construcción espectacular o artificiosa (mostración)

b) El cine como relación intertextual de unos discursos con otros (citación)

c) El cine como discurso reflexivo sobre su propia construcción relatora (reflexión).

d) El cine como decorado o trasfondo argumental (atrezzo).

Efectivamente, desde los inicios del 7º Arte han abundado los ejemplos de lo que se ha dado en llamar películas autorreflexivas, o de 'cine dentro del cine', de 'cine sobre cine' o como quiera llamárselas, películas que narran historias sobre su propio mundillo, referidas a cualquier del mismo: rodajes, estrellas de cine, industria fílmica, salas de proyección, audiencia cinematográfica, algún film o género concreto, etc[114]. Pero, como refleja Isabelle Morisette, este tipo de películas han sido especialmente abundantes durante la época muda, sobre todo a lo largo de la primera mitad de la década de 1910[115]. Sabine Hake descubre a su vez diversos títulos de dicha tendencia en el cine primitivo alemán que responden al susodicho concepto ; así tenemos, por ejemplo, *Der stellungslose Photograph* (1912) y *Wo ist Coletti?* (1913), ambas dirigidas por el pionero Max Meck, junto con *Wie sich das Kino rächt* (1912), de Gustav Trautschold, y *Zapatas Bande* (1914), del realizador danés radica-do en Alemania Urban Grad[116]. Según especifica Morisette, el público de aquella época estaba empezando a interesarse por una nueva forma artística radicalmente diferente de todo lo que se había experimentado hasta entonces. Titulos como *The Countryman and the Cinematograph* (1901), de R. W. Paul, o *Uncle Josh at the Moving Pictures* (1902), de E. S. Porter, considerados los dos primeros ejemplos de 'cine

[113] NAVARRETE, Luis, "El cine dentro del cine", en VARIOS, *Hacia la intertextualidad en el cine español*, Internet
[114] WITHALM, Gloria, 2000, "You Turned off the Full Movie – Types of Self-Reflexive Discourse in Films", en TASCA, Norma (ed.), *Perception et conscience de soi dans les arts et les sciences*, Oporto, Associaçao Portuguesa de Semiótica, Internet
[115] MORISSETTE, Isabelle, 2002, "Reflexivity in Spectatorship", en *Off-Screen*, Vol. 6, No 1, Internet, pp. 1- 2
[116] HAKE, Sabine, 1996, "Self-Referentiality in Early German Cinema", en ELSAESSER, Thomas (ed.), 1996, *A Second Life. German Cinema's First Decade*, Amsterdam University Press, pp. 237-245

dentro del cine'[117], sirvieron en su época –citando explícitamente títulos anteriores de los hermanos Lumière, como la famosa *Llegada de un tren a la estación de La Ciotat* entre otras- para educar a los espectadores con respecto a los modos de conducta que debían observar en las proyecciones cinematográficas: permanecer en silencio, no llevar sombreros de copa ni prenda alguna que estorbase la visión de la pantalla por el resto de los asistentes, no interactuar con los personajes de la ficción, no tocar la pantalla, etc. A estos dos títulos les siguieron innumerables más en la misma línea, como fueron, por ejemplo, *Those Airful Hats* (D.W. Griffith, 1909), *Sherlock Jr.* (Buster Keaton, 1924), *The Cat in Flim Flan Film* (Otto Mesmer, 1926) y gran parte de la filmografía de Mack Sennett: *Mabel's Drammatic Career* (1913), *A Small Town Idol* (1921), *The Hollywood Kid* (1924), *A Hollywood Hero* (1926), *Crazy to Act* (1927), *A Hollywood Star* (1929), etc.[118].

También fue especialmente abundante la producción de filmes autorreflexivos durante la década de 1950, como observa Carlos Losilla. Según él, en esa época estaban desapareciendo ya los últimos vestigios del clasicismo "… *y el comentario superficial sobre el mundo del cine puede unirse con toda facilidad a la reflexión sobre lo que mues-tra y la manera de mostrarlo, sobre su propia condición de reproductor de apariencias y su relación con un mundo pretendidamente real que está pareciéndose cada vez más a aquellos que refleja*" ; y continúa[119]:

> "Si el clasicismo establecía una relación de poder dialéctica con la realidad, el manierismo –otra denominación sin duda gratuita: pueden sustituirla ustedes por la que deseen– la aborda ya de igual a igual, pues el cine ha alcanzado ya ese estadio en el que, como ocurrió en su momento en todas las demás artes, su propio mecanismo de reproducción se revela, se autoexpone ante el espectador, como simple imitador de la naturaleza. De ahí que los años 50 sean especialmente pródigos en películas que hablan sobre el mundo de Hollywood desde ese punto de vista no sólo crítico o testimonial, sino también discursivo con respecto a las características del cine como arte tradicional".

La década comienza con *Sunset Boulevard* ('El crepúsculo de los dioses', 1950), de Billy Wilder, y le siguen un montón de reconocidas obras maestras: *Singin' in the rain* ('Cantando bajo la lluvia', 1952), de Stanley Donen y Gene Kelly, *The Barefoot Contessa*

---

[117] La segunda de estas dos películas no es, en realidad, más que un 'remake' de la primera. [STRAUVEN, Wanda, 2012, "Early Cinema's Touch(able) Screens: from Uncle Josh to Ali Barbouyou", en NECSUS, *European Journal of Media Studies*, Internet]

[118] MORISSETTE, op. cit., pp. 3-9

[119] LOSILLA, Carlos, 1994, "Tautología y metacine", en *Vértigo*, Nº 10, pp. 16-21

(La condesa descalza, 1954), de Joseph L. Mankiewicz, *A Star is Born* ('Ha nacido una estrella', 1954), de George Cukor, o incluso también *The Bad and the Beautiful* ('Cautivos del mal', 1952), de Vincent Minnelli, por citar sólo algunas, en las cuales invariablemente personajes más o menos vírgenes "… *acaban mordiendo el polvo de la desilusión y el desengaño, víctimas inocentes destruidas no sólo por el universo de odios y envidias en el que se introducen inapropiadamente sino también por el mundo de apariencias y mentiras que se crean a su alrededor*". Y la ideología resultante ostentaría el estandarte de un idealismo acumulativo en el que el juego de espejos se multiplicaría hasta el infinito: "*El fenómeno del 'cine dentro del cine' vería así paralizada la autoindagación sobre su propia naturaleza por culpa de un reflejo narcisista: aquel que le llevaría a hablar continuadamente de sí mismo sin en realidad hablar de lo que terminaría siendo pura e improductiva tautología*". Este fenómeno autoimitativo llegaría, según Losilla, a su máxima expresión durante la década de los 80, cuyo postmodernismo cinematográfico puede contemplarse sin ambages como una repetición de esquemas, "… *un comentario irónico sobre el propio pasado y los mecanismos que ha ido inventando a lo largo de los años*". Así tenemos un film emblemático de ese período, *The Purple Rose of Cairo* ('La rosa púrpura del Cairo', 1985), de Woody Allen, Donde, según este comentarista, no hacía falta recurrir al 'cine dentro del cine' "… *para percatarse de que el espectador de los años 80 parecía estar viviendo eternamente en un mundo de luces y sombras en perpetuo movimiento*".

Tom Gunning, acuñador del término 'cinema of attractions'[120] (que tomó prestado del 'montaje de atracciones' propugnado por el mencionado gran cineasta soviético S. M. Eisenstein[121]) para aplicarlo al 'kinetógrafo' de Thomas Alva Edison[122] y a sus espectácu-

[120] GUNNING, Tom, 2006, "The Cinema of Attraction(s): Early Films , its Spectators and the Avant-Garde", ibid., pp. 381-88 ; MUSSER, Charles, 2006, "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity", en STRAUVEN (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press, pg. 391

[121] EISENSTEIN, S.M.- *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, pp. 169 ss. ; GARCÉS ESPINOSA, G.- *El montaje cinematográfico: herramienta artística,* Quito, Universidad de San Francisco ; ROMAGUERA i RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H.- *Textos y manifiestos del cine*, Madrud, Cátedra

[122] Las películas más antiguas que se conservan datan de 1890 y son obra de William K. Laurie Dickson, director del proyecto de la casa Edison e inventor de la cámara que Edison patentó en 1891 con el nombre de *kinetógrafo*. Ese mismo año, el mismo Edison patentó su proyector, un aparato de visión individual, al que denominó 'kinetoscopio'. Mediante él, el espectador, tras introducir una moneda, aplicaba su ojo a un ocular, a través del cual veía una película. La decisión de Edison de optar por la visión individual, en lugar del espectáculo colectivo, tenía su justificación en la rentabilidad puramente económica del invento, pero también influyeron en su decisión la mala calidad de la imagen que obtenían por entonces sus aparatos de proyección y la dificultad de resolver, de manera eficaz el problema del arrastre de la película. El kinetoscopio se comercializó en Estados Unidos en 1894 con tal éxito, que ese mismo año, llegó a Europa. De la co-

los de barraca en Coney Island) para designar al cine pionero anterior a 1906, afirma que el interés de los cineastas de ese período no estribaba tanto en narrar historias como en presentar diferentes escenas móviles en una pantalla a cambio de unas pocas monedas, así como en la reproducción de 'actualidades' con actores. Esta apreciación coincide en lo que cabe con la expresada algunos años antes por Robert Allen, del Departamento de Historia de la North Caroline University, el cual especificaba en 1974[123]:

1) Los films de ficción se hicieron dominantes como consecuencia del 'boom' de los Nickelodeons a partir de 1906-1907.

2) Las películas de no-ficción continuaron siendo populares, pero resultaban bastante más costosas de realizar que las de ficción.

3) La producción de 'actualidades' con actores no decayó por falta de público, como se ha dicho, sino como una decisión comercial de las productoras.

El citado Charles Musser discrepa de esta distinción tan radical y se refiere concretamente al cine de E.S. Porter, cuyas más importantes realizaciones –entre las que se incluye *The Great Train Robbery* ('Asalto y robo de un tren')- son claramente argumentales y se estrenaron precisamente a partir de 1903[124]. El defiende que incluso desde la década de 1890 se pueden distinguir –además del 'cine de atracciones' que describe Gunning tres aspectos en la producción y visualización de películas[125]:

a) Un cine de contemplación

b) Un cine de discernimiento Donde el espectador debe tomar partido de una forma racional.

c) Importancia de lo narrativo en virtud de la secuenciación de planos (dentro de una misma película) y/o de fragmentos fílmicos distintos enlazados en sucesión más o menos aleatoria.

Por otra parte, el cine que analiza el obviamente marxista György Lukács, especialmente en su artículo anteriormente citado, expresa, en opinión de dicho autor, la ideo-

laboración entre Edison y Dickson nacería el primer estudio de filmación. [ULAN, M.- *The Movies Are Born a Child of the Phonographer*, Internet]

[123] ALLEN, R.C.- *Historia económica mundial*, Argentina, Universidad Nacional de Salta

[124] MUSSER, op. cit., pp. 396 ss

[125] MUSSER, Charles, 2006, "A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s", en STRAUVEN (ed.), op. cit., pp. 160-61

logía burguesa de la representación, sobre la base de la ilusión del movimiento figurativo se recreaba una relación díaléctica entre ciencia e ideología. De hecho, las condiciones científicas que permiten la realización técnica del cine (física óptica, conocimiento de la persistencia retiniana[126], película fotosensible) se encuentran reunidas ya desde medio siglo antes de su nacimiento en 1895. Una demora explicada social y económicamente. La técnica cinematográfica nace entonces de la posibilidad de obtener ganancias con la susodicha representación de la realidad. Y esto es una de las consecuencias en el nivel ideológico, ya que la búsqueda de beneficios se refleja tanto por la realidad que se elige representar como por el modo de representación mismo. El cine no es entonces ideológico en sí mismo, sino en las relaciones sociales generadas e incluye la técnica cinematográfica. En el cine el cómo de los acontecimientos representados tiene una fuerza que domina todo lo demás. Esa característica lo diferencia claramente del teatro, como se verá[127]:

> "Por primera vez lo vivo de la naturaleza recibe forma artística: el murmullo del agua, el viento entre los árboles, el silencio de la puesta del sol y el bramido de la tormenta como procesos naturales se convierten en arte (no como en el arte, a través de valores adquiridos en otros mundos) El hombre ha perdido su alma, pero en compensación gana su cuerpo. En el cine debemos olvidarnos de esos momentos culminantes del gran drama y hacernos irresponsables, el niño vivo en toda persona queda en libertad y se convierte en dueño de la psyque del espectador¨.

Teatro y cine

El opinión de Bruce G. Shapiro[128], el más arriba mencionado término de 'mimesis' está emparentado con 'mímica' (v.gr., imitación de determinados personajes por parte de un actor), y es aplicado por Aristóteles a la narración de historias en el teatro, distinguien-do tres partes en dicho proceso mimético:

---

[126] MARTÍN PASCUAL, M.A., 2008, *La Persistencia Retiniana y el Fenómeno φ (Phi) como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*, Universidad Autónoma de Barcelona

[127] SEL, S., y GASLOLI, L., *A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine"* (1913), Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Internet, pp. 3-4

[128] SHAPIRO, Bruce G., 2004, "Hyper-mediated Mimesis: Narrative Cinema and the Illusion of Screen performance", en VARIOS, *The yet Unseen: Rendering Stories*, School of Creative Media, IMT University, pp. 2-9

1) Objeto
2) Medio
3) Modo.

En el transcurso de los ensayos el actor utiliza, según Aristóteles, los dos elementos que le suministra el 'medio' (v.gr. lenguaje y musicalidad) para enfrentarse a los tres elementos del 'objeto' (v.gr. acción, personaje e idea) de cara a configurar su ulterior representación dramática ; al mismo tiempo utiliza el único elemento del 'modo' –la apariencia- para comunicar los demás elementos a su audiencia. El teatro constituyó durante siglos el instrumento por excelencia destinado a contar historias, y el cinematógrafo primitivo no fue inicialmente más, como es sabido, que una ampliación del mismo auxiliado por la fotografía. En opinión de H.H. Wollenberg, sin embargo, el teatro no constituye más que realidad estilizada, una imagen dentro de un marco: el espacio escénico[129]. La escena teatral marca una distancia psicológica entre la representación y el público, de la que éste es consciente en todo momento, causando en él una impresión que permanece estática a pesar de los cambios de decorado que puedan producirse. El cine, en cambio, con ayuda del montaje, combina la fuerza emocional de las imágenes con el poder sugestivo de la ilusión, lo que permite al espectador tipificar e interpretar por su cuenta lo que está presenciando en la pantalla. Los actores del teatro 'interpretan', mientras que los del cine no deberían interpretar ; eso explica el efecto especial que los niños ("*los mejores actores cinematográficos*", según él, y no se está refiriendo necesariamente a los estereotipados 'niños-prodigio' de Hollywood) causan cuando intervienen en algunas películas señaladas. El análisis coincide a grandes rasgos con lo que manifiesta György Lukács en un artículo del año 1913, cuando afirmaba que la cinematografía, en tanto arte surgido de la impronta capitalista, "… *estaba sujeto a la búsqueda de utilidades, y por sus posibilidades técnicas, a suplir las 'carencias' del espacio teatral*", mediante una dramaturgia específica[130]:

[129] WOLLENBERG, Hans H., 1947, *Anatomy of the Film*, London, Marsals Publications ; 1972, *Fifty Years of German Film*, New York, Arno Press
[130] LUKÁCS, Georg, 1913, "Reflexiones sobre una estética del cine", en *Frankfurter Zeitung*, 10-IX ; SEL, S., y GASLOLI, L.- "A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine" (1913), *Archivo Chile*, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Internet

> "Para Lukács, el cine es metafísica y los sucesos están lejos de lo empíricamente vivo. Esto genera una vida falsa o fantástica, mientras que el teatro es empíricamente vivo, es ametafísico y de esta conjunción de elementos debido a la agudización externa, nace una metafísica nueva. De ahí que las imágenes, en el cine aparecen similares a la naturaleza, 'fieles a la vida', parecen la vida, mientras que en el teatro suelen aparecer como una representación de la vida".

A principios del siglo XX el teatro se hallaba sumido en una crisis de representación ; pasa del naturalismo de los Meininger[131] y el Teatro Libre de André Antoine[132], al simbolismo del 'Ubu Rey' de Alfred Jarry, 'La Gaviota' de A. Chéjov y el aporte de directores como Gordon Craig[133] e incluso Max Reinhardt, también cineasta, codirector, con William Dieterle, de *Sueño de una noche de* verano (1935), quien, en su eclecticismo, intentaba trasplantar el naturalismo del cine a las técnicas del teatro. El citado Lukács, sin embargo, no pretendía abarcar tanto, y probablemente nunca se planteó que el cine

---

[131] Compañía teatral con sede en el Teatro Estatal de Meinigen, en Sajonia-Meiningen, gobernado durante el último tercio del siglo XIX por el duque Jorge II. Estuvieron operando entre 1874 a 1890 realizando un total de 81 giras, y pasaron a la historia por introducir una reforma integral en el arte del teatro europeo de aquella época. Su director principal fue Ludwig Chronegk, bajo cuyo liderazgo recorrieron toda Europa y cosecharon grandes éxitos. El conjunto tuvo una gran influencia en Ibsen, Antoine y Stanislavsky. El duque admiraba los intentos de Charles Kean de representar las obras de Shakespeare de una manera históricamente precisa en relación con el lugar y el período en que se desarrollaba cada obra teatral. [GALIANO, M, *Principios de composición escénica: los Meininger*, Internet ; IGLESIAS SIMÓN, Pablo, 2004, "Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger", en *ADE-Teatro*, Nº 100, pp. 177-184 ; DACARRETT, Jimmy, 2010, "Apuntes de dirección teatral", en *Proyecto de Docencia 2009*, Santiago de Chile, Universidad del Desarrollo]

[132] Léonard André Antoine (1858-1943) fue director de escena, autodidacta, fundador y animador del Théâtre Libre en París. Innovó el mundo de la escena francesa e internacional influenciado por las teorías sobre teatro naturalista de Taine y de Zola. Se le considera como el primer director de escena moderno. El Théâtre-Libre en principio ocupó una modesta sala del Eliseo de Montmatre con capacidad para unos trescientos espectadores, más tarde se trasladó a otra sala con una capacidad de 800 espectadores en el Barrio Latino y, finalmente, en 1897, con el nombre de Théâtre Antoine, se instaló en el Téâtre Menus-Plaisirs, en el centro de la ciudad. A finales de la temporada 1889-1890 tuvo que cerrar por problemas económicos ; para entonces, bajo su dirección y con su propia compañía pudo representar más de 120 piezas de teatro de más de 50 autores, en su mayoría jóvenes. También representó obras de autores reconocidos ya en su tiempo (Tolstoi, Hauptmann, Ibsen Strindberg, Becque, Zola, etc.) y obras que no pudieron representarse con anterioridad al haber sido censuradas (*La señorita Julia* de Strindberg, entre otras). [MacGOWAN, C, y MEINITZ, W., 1964, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica ; OLIVA, C. y TORRES MONREAL, Fr., 1997, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra]

[133] Edward Henry GorDon Craig (1872-1966). Actor, productor, director de escena y escenógrafo británico. Colaboró con Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú. Sus ideas han dejado un legado importantísimo para la práctica teatral contemporánea. Entre ellas destaca el uso de los elementos escénicos en el montaje (escenografía, vestuario, iluminación, etc.) de forma que trascienda la realidad, en vez de tan sólo representarla como ocurre en el realismo escénico. Estos elementos pueden crear símbolos con los que se puede comunicar un sentido más profundo. Relacionado con esta idea está el concepto que le haría famoso, la concepción del actor como *supermarioneta*. Craig consideraba que el actor era como un elemento plástico más con capacidad de movimiento. [CRAIG, Edward GorDon, 1911, *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann ; 1921, *The Theatre Advancing*, LonDon, Constable ; RAMÓN, A., 2011, "La escena arquitec-tónica de Edward Gordon Craig", en *ADE-Teatro*, Nº 134, pp. 168-175]

pudiera alguna vez sustituir totalmente al teatro, ni que el actor teatral desaparecie-se del escenario. En su opinión deberían conservarse las virtudes específicas del teatro,

> "… que son la vida autentica del actor, los imprevistos, la fugacidad de la representación, las distintas formas de interpretación. Porque la raíz del efecto teatral no se encuentra en las palabras y en los gestos de los actores o en los sucesos del drama, sino en el poder mediante el cual un hombre, el vivo deseo de un hombre vivo, se transmite sin mediación y sin ningún conducto obstaculizador a una masa igualmente viva"[134].

Desde un punto de vista semiótico, y como argumenta Gianfranco Betettini[135], teatro y cine se diferencian sensiblemente en la modalidad de sus enunciaciones y, sobre todo, en los usos a los que sus productos están sometidos en la pragmática de sus manifestaciones:

> "El cine, a diferencia del teatro está condicionado por la presencia de un "punto de vista (el objetivo de la cámara) y por el consiguiente conjunto de características perspectivas y antropocéntricas que marcan las imágenes. Aún así, el teatro y el cine pueden ser considerados como aferentes en un mismo principio semiótico, como modalidad técnica y social distinta de un único fundamento ordenador formalizable en la noción de 'puesta en escena'. La misma consiste en la organización productiva de un discurso, en la constitución de un espacio representativo, expresivamente autónomo respecto a cualquier referencia externa al procedimiento semiótico puesto en acción".

Para el citado Arreche, la constatación inicial que diferencia ambos acontecimientos, teatro y cine, se da en relación al actor como cuerpo de trabajo, 'cuerpo en actuación'. En el teatro el actor en persona presenta al público su ejecución artística; por el contrario, la ejecución del actor en cine es presentada por todo un mecanismo, lo que trae aparejado en primera instancia diferencias significativas en las modalidades de la actuación. En el cine, en cambio, la dinámica de la actuación estará sometida "*a una serie de tests ópticos*"[136], el cuerpo del actor está ausente del hecho vivo, puesto que no es él quien presenta a los espectadores su ejecución, y es allí donde sus posibilidades de reaccionar sobre la experiencia del espectador como lo hace el teatro "*acomodando su actuación al público durante la función*" le está vedada. Dicha condición, a su vez, transforma al espectador

[134] SEL Y GASLOLI, op. cit., pg. 3
[135] BETTETINI, G., 1996, "La conversación audiovisual", Madrid, Cátedra, en ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*, Internet
[136] BENJAMIN, W., 1973, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, en ARRECHE, A.M.- *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*, Internet

de cine en "*un experto*" que emite su dictamen sin que para ello lo estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista, comprometiéndose sólo a través del 'aparato'. Así como el actor cinematográfico representa para un aparato, el espectador se compromete a través de él.

Por su lado, el teatro como 'acontecimiento' (en el sentido que le da al término Gilles Deleuze[137]: acontecimiento en su doble sentido, en tanto algo que acontece y algo en lo que se coloca la construcción de sentido) produce entes en su acontecer, se liga, como afirma Dubatti, a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos. Es un acontecimiento complejo fundado en una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio *–poiesis-* y expectación. Un espacio–tiempo de 'habitabilidad' de al menos dos cuerpos presentes y en relación no mediada: actor y espectador. "*El produce entes en su acontecer, se liga teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte in vitro*". A diferencia del cine, en el teatro la multiplicación convivial artista-espectador hace del intercambio subjetivo un encuentro 'parejo de beneficio mutuo' entre ambos ; dicho intercambio se da en la medida que "*en la compañía hay más experiencia que lenguaje*". La base irrenunciable del teatro es entonces el convi-vio, de allí su naturaleza corporal, territorial, localizada. Su compañía –'disponibilidad'- para el diálogo es diferente al cine, ya que es experiencia viviente[138].

La experiencia cinematográfica, por tanto, contrariamente al teatro, pertenecería al ámbito de la espectralidad, en relación a lo que se dice sobre el espectro, que no está ni vivo ni muerto, en psicoanálisis o con la naturaleza misma de la huella. El cine puede poner en escena o que podría definir como 'fantasmalidad', casi frontalmente (cine fantástico, películas de vampiros o de aparecidos, etc.), pero es lo espectral la naturaleza propia de la imagen cinematográfica. "*Todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión* [hantise] *según Freud ; experiencia de lo que es 'extrañamente familiar'* [un-

[137] DELEUZE, G.- *Sobre el acontecimiento*, Internet ; ESPERÓN, J.P.E.- "Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze", en *Defensas Nº 36*, pp. 33-51 ; BEAULIEU, Al.- *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Lettra Viva

[138] DUBATTI, Jorge, 2010, *Filosofía del teatro (2. Cuerpo poético y función ontológica)*, Buenos Aires, Atuel, pp. 28 ss., en ARRECHE, op. cit.

heimlich]". Esta 'fascinación hipnótica' que posee el cine hace a la singularidad de su ser-acontecimiento, y está ligada a su régimen de creencia. La impresión de realidad (no referimos aquí a los grados ilusorios de un modo narrativo, sino a la naturaleza propia que ofrece el dispositivo) compensaría la ausencia del cuerpo del otro en la ceremonia del cine. Esta fenómenología, que sólo le corresponde al cinematógrafo y a la que Derrida da el nombre de 'aura suplementaria', está ligada a una técnica particular, una suerte de memoria específica que permite proyectarse al espectador en los filmes[139]. Por otra parte, así como el teatro a lo largo del siglo XX reacciona paradójicamente contra la transteatralización y se redefine en oposición a ella –vamos al teatro a "*construir realidad, morada, y subjetividad*"[140], en cine sucedería algo similar.

En las últimas décadas hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla[141]. Hoy asistimos a la era de la pantalla global -en todo lugar y todo momento-, al siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática. Sin embargo, o paradójicamente, en vez de disolverse la experiencia de la pantalla cinematográfica ésta se refunda. En todo caso, la pregunta es en qué condiciones se da el acontecimiento cinematográfico en la época 'hipermoderna'. Precisamente cuando se consolidan el hipercapitalismo, el hipermedio y el hiperconsumo globalizados, el cine inicia su camino como pantalla global. Esta tiene diversos sentidos, que por lo demás se complementan bajo multitud de aspectos. En su significado más amplio, remite al nuevo dominio planetario, al estado-pantalla generalizado que se ha vuelto posible gracias a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Son los tiempos del 'mundo pantalla', de la 'todopantalla', contemporánea de la red de redes ; pero también de las pantallas de vigilancia, de las informativas, de las lúdicas, de las de ambientación. "*La todopantalla no hace retroceder el cine: al contrario, contribuye a difundir la mirada cinematográfica, a multiplicar la vida de la imagen animada, a crear una cinemanía general*".

---

[139] DERRIDA, Jacques, 2001, "El cine y sus fantasmas", en Cahiers du cinéma, No 556, citado en ARRECHE, op. cit. ; ver, asimismo, TUDELA SANCHO, Antonio, 2003, "Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo", en *Revista de Filosofía*, No 45

[140] DUBATTI, op. cit. pg. 17

[141] GAMIR ORUETA, Ag., 2001, "De la unipantalla al Megaplex", en *Anales de Geografía*, Nº 21, pp. 223-256, Universidad Complutense ; LIPOVETZKY, Gilles y SERROY, Jean, 2007, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, citado en ARRECHE, op. cit.

En opinión del citado Pablo Iglesias Simón, sin embargo, las interrelaciones entre el cine y el teatro no son perjudiciales, ni muchísimo menos, y en la mayor parte de los casos permiten ampliar las virtualidades expresivas de ambos medios dotándolos de herramientas discursivas audiovisuales nuevas y a la vez contenidos dentro de la especificidad propia de cada uno de ellos[142]. Frente a la apropiación directa, en virtud de la cual un medio duplica y se apropia de los recursos utilizados por otro, la asimilación por analogía se produce cuando el primer medio adopta los resultados y principios estéticos, expresivos o narrativos del segundo a través de nuevas y originales soluciones, coherentes con sus particularidades. Así, en la etapa del Cine Primitivo (1898-1911) se procedio a la adopción paulatina, a través de técnicas propias y ajenas, de algunos de los principios que gobernaban la dirección de la atención del espectador sobre las tablas a finales del siglo XIX (por ejemplo, la famosa compañía alemana de Meiningen -los 'Meininger', citados más arriba- o el actor inglés Henry Irving[143]), mientras que el llamado Cine Clásico de Hollywood (1917-1960) estableció sus principios a imagen y semejanza del teatro norteamericano inmediatamente anterior (el modelo de David Belasco[144], por ejemplo). Alfonso Méndiz Noguero señala cinco puntos que enmarcan la mutua semejanza de cine y teatro, a la vez que su completa oposición con respecto a otros géneros literarios[145]:

a) A diferencia de la lírica, e1 cine y e1 teatro cuentan una historia, en vez de transmitir la contemplación de un contenido psíquico, más o menos íntimo y subjetivo.

b) A diferencia de la novela, esa historia no se apoya en 1a voz del narrador, sino en la de sus personajes. Es decir, 1a historia no es principalmente narrada, sino dramatizadas.

---

[142] IGLESIAS SIMÓN, P., *Del teatro al cine*, Internet, pp. 3-7

[143] John Henry Brodribb (1838-1905), más conocido como Henry Irving, fue un actor de teatro británico de la época victoriana. Fue el primero de esa profesión en ser nombrado caballero. [STOKER, Bram, 1906, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, London, William Heinemann ; ARCHER, William, *Henry Irving, Actor and Manager*, London, Field & Tuer]

[144] David Belasco (1853-1931) fue un actor, dramaturgo y productor teatral estadounidense de origen sefardí. Actuó en compañías teatrales ambulantes antes de convertirse en director de escena en 1880. Se volvió productor independiente en 1890 y estableció su propio teatro en 1906, donde aplicó ciertos cambios fuera de lo común en la iluminación de los escenarios y usó paisajes realistas. Luchó triunfalmente en contra del acaparador Sindicato Teatral y colaboró en numerosas obras, como *Madama Butterfly*, de 1900 y *La fanciulla del West*, de 1905, las cuales a su vez fueron hechas óperas por el compositor Giaccomo Puccini. [VARIOS, 1925, *Plays Produced under the Direction of David Belasco*, New York]

[145] MÉNDIZ NOGUERO, A., *Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación drámatica*, Universidad de Navarra, Internet

c) A diferencia de la lírica y la novela, esa historia se basa en un texto completo que, sin embargo, reclama una puesta en escena para ser cabalmente asimilado y disfrutado por el receptor.

Es decir, cine y literatura son fenómenos vocacionalmente más espectaculares que literarios. Como consecuencia de lo anterior, la contemplación del teatro y del cine reviste características propias:

1) A sus historias no se accede individual y espontáneamente, sino a través de una experiencia colectiva, formando parte de una audiencia.

2) La disponibilidad de las obras no es absoluta, sino que viene determinada por la puesta en escena.

La experiencia de una representación dramática es distinta a la de una proyección fílmica. Es más intensa, más real ; y, por lo mismo, se halla más vinculada a la emoción contenida en una historia que a la historia misma. De aquí derivan algunas de las principales diferencias entre ambos géneros:

1) *El teatro enfatiza los personajes*. En una obra dramática la historia en sí es algo secundario ; lo importante es 1a evolución de un carácter, sus conflictos y sus luchas internas.

2) *El teatro concentra el drama*. A diferencia del cine, que fragmenta la acción en secuencias y escenas, en distintos lugares y personajes, e1 teatro concentra el foco de la historia en la conciencia de un personaje.
3) *El teatro es más cautivador*. Cuando asistimos a una obra de teatro, nos dejamos llevar por la puesta en escena; renunciamos a las evidencias de nuestros sentidos.

4) *El teatro es más temático*. Al enfatizar los caracteres, las obras dramáticas enfatizan también las motivaciones y las crisis de los personajes más que las propias historias.

5) *El teatro es más simbólico*. Con frecuencia, la representación dramática exige decorados abstractos, luces enormemente enfáticas y artificiales. No necesita el realismo para crear verosimilitud, puesto que la audiencia ha entrado en un mundo mágico y se apresta a dejarse cautivar.

6) *El teatro es más verbal*. El cine es un medio eminentemente visual, en el que las historias se cuentan por medio de imágenes. El teatro, por el contrario, es un medio verbal, en el que el diálogo lo es todo: el modo de caracterización, de narración, de progresión en la trama y de revelación de conflictos.

A pesar de la citadas diferencias entre teatro (o literatura en general) y cine, ambos medios no han dejado nunca de estar en contacto dado que, como se ha visto, gran número de las producciones cinematográficas han sido,-ya desde los inicios de la cinematografía- adaptaciones de obras teatrales o literarias preexistentes. Concretamente, como observa Alvarez Cadavid[146], lo fueron la mayor parte de las primeras películas con una mínima base argumental realizadas por Georges Méliès: *El enfermo imaginario* (1897), *Caperucita roja* (1901), *Viaje a la Luna* (1902), *20.000 leguas de viaje submarino* (1907), etc. No obstante, y como lo expresa José Antonio Pérez Bowie[147], la etiqueta de 'adaptación' "… *es cuestionada por muchos de los estudiosos del fenómeno, por la inoperancia de la misma para designar la heterogénea variedad de productos que suelen agruparse bajo ella*". Las primeras teorías que surgieron a este respecto se referían por regla general a la mayor o menor fidelidad de tales adaptaciones o 'transcripciones', sin fijarse en la calidad cinematográfica de los filmes en cuestión. La escritora Virginia Woolf opinaba a este respecto que el cine debía dejar de ser un parásito de la literatura, ya que según ella por medio de las imágenes podían expresarse pensamientos y emociones a veces mejor que con las palabras[148].

Como apunta Marta Frago Pérez[149], hasta el año 1957 las opinio-nes acerca de las adaptaciones de obras literarias al cine fueron más bien negativas. De hecho tales posturas desfavorables se pueden explicar si se tiene en cuenta que en los pri-meros años del 7º Arte se dieron numerosos casos de abusos y plagios cinematográficos en productos fílmicos de escasa calidad. El propio Film d'Art, que, como es sabido, adaptó grandes clásicos de la literatura y de la escena con la idea de que el cinematógrafo accediese a sectores más cultos de la audiencia, descuidó absolutamente el aspecto audiovisual en la realización de sus productos. Más o menos lo mismo puede afirmarse de la serie 'Famous Actors in Famous Plays', del productor Adolph Zukor, realizada en Estados Unidos con similar propósito. Con todo, hay que decir que las críticas entre 1920 y 1960 no se referían por lo general a la factura fílmica de las adaptaciones, sino más bien a la fidelidad de las mis-

[146] ALVAREZ CADAVID, M., 2000, "Adaptación e intertextualidad", en *Íkala*, Vol. 5, Nos 9-10, pg. 108
[147] PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", en S*igna*, Nº 13, UNED, pp. 278-79
[148] RODRÍGUEZ MARTÍN, Mª Elena, "Teorías sobre adaptación cinematográfica", en *Tiempo Apuntes*, Internet, pg. 84
[149] FRAGO PÉREZ, Marta, 2005, "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XVIII, No 2, pp. 50-51

mas para con el original literario del que partían. Citemos a este respecto a la conocida polígrafa Hannah Arendt, quien comenta lo siguiente[150]:

> "Cuando los libros o las reproducciones de cuadros se llevan al mercado a precios bajos y se venden grandes cantidades, esto no afecta a la naturaleza de los objetos en cuestión. Pero su naturaleza se ve afectada cuando los objetos mismos sufren cambios como una nueva escritura, la condensación o el resumen, […] o la adaptación para el cine. Esto no significa que la cultura se difunda en las masas, sino que se destruye la cultura para brindar entretenimiento. La consecuencia no es la desintegración sino el deterioro, y quienes lo promueven no son los compositores populares sino un tipo de intelectuales especial, a menudo bien formados e informados, cuya única función es organizar, difundir y cambiar los objetos culturales para convencer a las masas de que Hamlet puede ser tan divertido como My Fair Lady, y quizá igualmente educativo".

En ese sentido se ha considerado desde siempre en ciertos círculos a las adaptaciones literarias y teatrales al cine como un subgénero, y algunos comentaristas de los primeros tiempos, como fue el caso de la crítica pionera Vachel Lindsay[151], tendieron a desli-gar al cine del drama y de la novela, acercándolo a la poesía y a la música. Este punto de vista fue matizado después de la 2ª Guerra Mundial por la 'Nouvelle Vague' francesa y su 'teoría de los autores'[152]. Según dicha tendencia había que distinguir claramente entre el cine-arte, que surgía desde su origen para la pantalla y no para el papel, y el cine-entre-tenimiento, del cual formaban parte la mayor parte de las adaptaciones. Así, el posterior-mente realizador y entonces crítico francés François Truffaut opinaba, de forma parecida a lo afirmado con anterioridad por el soviético Boris Eikhenbaum[153], una adaptación lite-raria demasiado ligada al texto original sería una

---

[150] ARENDT, H.- 2018, *Entre pasado y futuro*, México, Escandón, pg. 53 ; además, DE ASSIS CÉSAR, Mª Rita, 2007, "Hannah Arendt y la crisis de la educación en el mundo contemporáneo", en *En-Claves del pensamiento*, Año I, Nº 2, pp. 7-22

[151] LINDSAY, V.- 1915, *The art of Moving Pictures*, Norwood Press, pp. 8 ss.

[152] La teoría de autor o 'de los autores' asevera originalmente que el cineasta es su propio guionista. El término se deriva en analogía de una persona el equivalente de un autor de una novela o una obra de teatro. Se usa comúnmente para referirse a directores de cine con un estilo reconocible o preocupación temática. La teoría de autor se originó en la crítica cinematográfica francesa de finales de la década de 1940 como un sistema de valores que se derivaba del enfoque de la crítica cinematográfica por parte de André Bazin y Alexandre Astruc, denominado así por el crítico estadounidense Andrew Sarris para distinguir a los cineastas de la Nouvelle Vague de los directores del sistema de estudios (*studio-system*) de Hollywood, y desde entonces se ha aplicado asimismo a los productores de música popular, así como a los creadores de videojuegos. [SARRIS, Andrew, "Notes on the Autheur Theory in 1962", en *The Film Artist* ; WOLLEN, Peter, 1997, "The Auteur Theory", *en Signs and Meaning in the Cinema*, British Film Institute ; VARIOS, 2019, *Cine digital y teorías de autor*, Universidad Autónoma Metropolitana]

[153] EIKHENBAUM, Boris, 1927, "The Poetics if Cinema", en EIKHENBAUM, ed., *Russian Poetics in Translation*, vol. 9

película literaria antes que cinematográ-fica[154]. En otro lugar, el anteriormente citado José Antonio Pérez Bowie recuerda que el cine nació como un espectáculo teatral más, dentro del género de las 'varietés', de las que adoptó diferentes formas expresivas: prestidigitación, magia, circo, canciones, etc. A cau-sa de esto los filmes primitivos incorporaron a su quehacer los mecanismos encaminados a reproducir la escena teatral mediante imágenes en movimiento[155]:

- Adopción por la cámara del punto de vista del espectador.
- Actores de pie y vueltos hacia el público - etc.

Pronto el cine comenzó a encaminarse por derroteros que lo alejarían progresivamente de los modelos teatrales, como fue la utilización de 'gags' visuales y otros hallazgos expresivos propios: distintas posiciones de la cámara, fragmentación de la acción en distintos planos y, sobre todo, el montaje. No obstante, y como venimos diciendo, "… *el afianzamiento del cine como arte específico dotado de un lenguaje propio no implica, sin embargo, una ruptura total con el arte escénico*", ya que –específicamente durante el período mudo- la falta de palabras se compensaba mediante la exageración de la mímica y de la gestualidad[156]. Esta simbiosis cine-teatro ha continuado hasta nuestros días. Las anteriores consideraciones nos permiten hacer una primera aproximación entre el cine y la ópera romántica, refiriéndonos especialmente a la obra wagneriana. Según Miguel Martín Echarri, en efecto, dicho género ofrece una dimensión doblemente temporal, ya que tanto en el cine como en la ópera podemos distinguir:

a) *Tiempo de la enunciación*: el espectador contempla a los actores en el escenario.

b) *Tiempo de la historia*: habitado por los personajes en un lugar imaginario.

Tal como explica Martín Echarri, a partir de una presentación mimética sobre el escenario de un teatro, la música operística busca –y a veces encuentra- una posición asimilable a la de un 'narrador'. Constituye, efectivamente, " … *una de las instancias a*

[154] FRAGO PÉREZ, op. cit., pg. 52
[155] PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", en *Arbor*, Nº 427, pp. 574-75
[156] FONTANELLAS, Héctor J., 2012, *Influencia del expresionismo en el teatro y el cine, Detrás de una imagen cinematográfica*, Internet

las que el autor (casi siempre múltiple: compositor, libretista, escenógrafo, ...) asigna la función de explicar y definir las transformaciones de la historia cuando los gestos y las palabras de los actores ... no son suficientemente explícitos para conseguirlo" [157].

Espacio y tiempo cinematográficos

En opinión de Edgar Morin[158], el cine aumenta doblemente la impresión de realidad de la fotografía: "*La originalidad del cinematógrafo es relativa. Edison había ya animado la fotografía, y Reynaud proyectado imágenes animadas sobre una pantalla. Pero la misma relatividad del cinematógrafo –es decir, la puesta en relación de la fotografía y de la proyección en un sistema único- es su originalidad*". El cine hereda de la fotogenia y al mismo tiempo la transforma ; ofrece una imagen que puede agrandarse a las dimensiones de una sala, mientras que las fotos se hacen cada vez más pequeñas. La imagen proyectada sobre una pantalla está desmaterializada y es impalpable, fugaz. Esa característica explica que el cine estuviese en sus principios relacionado con la magia, y que algunos proyeccionistas de los primeros tiempos fueran confundidos con hechiceros[159]:

> "La visión cinematográfica toma cuerpo a partir de las sombras que se mueven en la pantalla. La substancialización está directamente ligada a la densidad o, más bien, a la 'adensidad' del no-ser, del gran vacío negativo de la sombra. Si se añade que las condiciones de oscuridad, favorables a la proyección, lo son correlativamente a la magia de la sombra al mismo tiempo que a una cierta relaja-

[157] En una ópera romántica no hay por lo general –como en la novela- una narrativa que cuente la historia desde fuera ; sí la hay, en cambio, en algunas composiciones de género operístico de las vanguardias del siglo XX: Oedipus Rex y L'histoire du soldat, de Igor Stravinsky, El retablo de Maese Pedro, de Manuel de Falla o Lulu, de Alban Berg, por citar sólo algunos ejemplos. Durante el siglo XIX, sin embargo, se solía recurrir a relatos diegéticos en boca de alguno de los personajes, como es el caso de Sigfrido en Götterdämmerung o Walter en Die Meistersinger von Nürnberg, ambas de Wagner, y en la 'serenata' del Don Giovanni, de Mozart. La música también puede adoptar a veces en las óperas un carácter mimético (un personaje hace ruido o toca un instrumento musical en escena, como cuando Tamino toca la flauta en Die Zauberflöte, de Mozart, o cuando Mime golpea el yunque en diversas escenas del 'Anillo de los Nibelungos', de Wagner, así como imitando tormentas, el viento, el mar, etc. en diversas óperas, pero por lo general la función de la música operística, al contrario a lo que ocurre generalmente con la música cinematográfica. [MARTÍN ECHARRI, Miguel, 2014, "La música como instancia relatora. Sus aportaciones a la mímesis en la ópera decimonónica", en *Signa*, Nº 23, UNED, pp. 615 ss.]

[158] MORIN, Edgar, 1972, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 20 ss.

[159] Ibid., pp. 45-46

> ción paraonírica, es preciso atestiguar que el cine-matógrafo está mucho más marcado por la cualidad de la sombra que la fotografía".

Después de Meliès y su concepción de la cinematografía como arte circense, el sector de lo fantástico y maravilloso se reduce. En Brighton "… *los hallazgos de la fantasía se injertan empíricamente en el film y lo metamorfosean interna, lenta, insensiblemente*". Las técnicas del cine, diferenciación de planos, movimientos de cámara, utilización de decorados, efectos especiales de iluminación, fundidos, encadenados, sobreimpresiones, etc[160]. Adquieren su sentido en la técnica suprema, el montaje. Abundando en esto y según Jean Mitry, el arte cinematográfico, al contrario que los demás géneros artísticos, se desarrolla –lo mismo que el teatro y la ópera- tanto espacial como temporalmente, ya que el drama fílmico se expresa mediante relaciones en el tiempo (como en la novela, la música o la prosodia) y en el espacio (como en el teatro o la arquitectura) [161].

El espacio fílmico, en efecto, no constituye ya un receptáculo que envuelve un conjunto de movimientos determinados, sino que por medio de infinidad de planos y encuadres resulta ser tanto forma estructurante como forma estructurada ; su ritmo se elabora, por tanto, combinadamente en función del espacio y del tiempo, pudiéndose definir el film, en opinión de Mitry, como "... *un conjunto de variables geométricas cuya movilidad está organizada según una composición aritmética de la duración*". Según el mencionado Morin, el film deja de ser una fotografía animada para dividirse en infinidad de fotografías animadas heterogéneas o 'planos', lo cual les confería nuevos caracteres espaciales y temporales. Al contrario que lo que ocurría en el cinematógrafo de Meliès, cuyo tiempo era exactamente el tiempo cronológico real, el cine "… *expurga y divide la cronología ; pone de acuerdo los fragmentos temporales según un ritmo particular que no es el de la acción, sino el de las imágenes de la acción*". El montaje une y ordena con continuidad la sucesión discontinua y heterogénea de los planos, reconstruyendo un tiempo nuevo, fluido, sometido a extrañas compresiones y dilataciones. El tiempo del cine es, además, reversi-ble[162]: "*La vuelta hacia atrás (*flash back *y* cut back*), con o sin fundidos, nos indica el carácter normal, evidente en el cine, de inserción del pasado en la tempora-*

---

[160] VIDAL ORTEGA, 2008, *Contribución de la animación cinematográfica al desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia
[161] MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, 1977-78, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogí*a, Madrid, Sedmay-Lidis, pp. 22-23
[162] COSTA, Antonio, 1988, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, pp. 99-71

lidad presente, y salvo raras excepciones en que el recuerdo se mantiene difuminado, los recuerdos están presentes". Algo similar es lo que expresan André Gaudreault y François Jost[163]:

> "El cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas, incluso cuando el argumento transcurre en primeros planos. Sean cuales fueren los objetos que nos presenten, éstos pueden descomponerse en partes más pequeñas, que se instalan necesariamente en un espacio dado y que establecen entre ellas algún tipo de relación espacial. Hasta el plano general constituye un buen ejemplo de la capacidad que posee el cine para entregar una cantidad infinita de informaciones (entre las cuales se cuentan las informaciones de tipo espacial). La secuencia inicial de *Terciopelo azul* ('Blue velvet', 1986), de David Lynch, es un ejemplo de esta amplificación de la información gracias al paso de un plano general a uno de detalle, en un movimiento de cámara que llega a la altura de la hierba".

Estos comentaristas señalan cuatro estrategias que abstraen la acción fílmica de su 'cuadro situacional':

a) La acción puede producirse en una oscuridad relativa y así privar momentáneamente al espectador de un buen número de coordenadas espaciales.

b) La banda de imagen, reemplazada a veces por la pantalla en negro, también puede funcionar momentáneamente como 'defección', ya sea diegética o narratorial.

c) Cuando lo que realiza la defección no es la totalidad de la banda de imagen, lo que puede acabar desapareciendo es el decorado, a fin, por ejemplo, de que la acción que se muestra sea aún más visible.

d) Una sucesión de planos cercanos puede privar al espectador de las coordinadas espaciales precisas.

Gaudreault y Jost consideran en definitiva dos posibles tipos de relaciones espaciales en un film:

1) 'Identidad' espacial: un solo y único espacio:

- Cut-in
- Travelling

2) 'Alteridad' espacial: raccord

    - Contigüidad

[163] GAUDREAULT, A., y JOST, Fr., 1995, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós, pp. 89 ss

- Disyunción (espacio próximo o lejano)

El semiólogo Gérard Genette consideraba dos temporalidades del relato[164]:

a) La de los acontecimientos relatados

b) La relativa al acto mismo de relatar.

Esos dos aspectos, en opinión de Gaudreault y Jost, pueden articularse en tres niveles narrativos:

- El orden: confrontando la sucesión de los acontecimientos que supone la diégesis al orden de su aparición en el relato
- La duración: comparando el tiempo que dichos acontecimientos deben tener en la diégesis y el tiempo que tardamos en narrarlos

- La frecuencia: estudiando el número de veces que tal o cual acontecimiento se halla evocado por el relato, en relación al número de veces que se supone que sobreviene en la diégesis.

Pero, al contrario que en la novela, el cine articula múltiples 'lenguajes de manifestación'. Tal multiplicidad "… *pone al espectador en presencia de una cantidad importante de signos (y por lo tanto de acontecimientos) simultáneos, de manera que la simultaneidad de acciones diegéticas está íntimamente vinculada con la sucesividad*". Existen genéricamente cuatro maneras de expresar tal relación:

a) Copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo campo

b) Copresencia de acciones simultáneas dentro de un mismo cuadro

c) Presentación de acciones simultáneas de forma sucesiva

d) Montaje alterno de las acciones simultáneas.

El cine, por otra parte, trabaja, como sabemos, a dos registros: imagen y sonido ; no es de extrañar, por tanto, "… *que sea posible construir un 'punto de vista' sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o*

[164] GENETTE, Gérard, 1983, *Narrative Discourse*, Cornell University Press

a la música, en definitiva, a todo lo que es audible". Elaborar la posición auditiva de un personaje en un film plantea varias dificultades según Gaudreault y Jost:

1) La localización de sonidos

2) La individualización de la escucha

3) La inteligibilidad de los diálogos:

- *Auricularización interna secundaria*, cuando la restricción de lo oído a lo escuchado está construida por el montaje y/o la representación visual.

- *Auricularización interna primaria*, cuando no conocemos la distancia a la que se halla la fuente sonora, y no disponemos de señales que constaten la escucha activa.

- *Auricularización cero*: Cuando la intensidad de la banda sonora está sometida a las variaciones de la distancia aparente de los personajes, o cuando la mezcla hace bajar los niveles obedeciendo únicamente a razones de inteligibilidad.

Gianfranco Bettetini, por su parte, insiste en el aspecto temporal del film a que nos estamos refiriendo y dice[165]: "*También el film se presenta como discurso regido por una instancia enunciativa que posee un componente temporal ; también el film puede ser narrativo o no y, manifestándose precisamente como discurso, implica una colocación de su instancia en un sujeto de la enunciación (el 'gran vendedor de imágenes' de Laffay), que no casualmente Christian Metz tiende a identificar con la misma instancia narrativa (obviamente en el caso de un film-relato), haciéndola coincidir con el mismo film. Ocurre, efectivamente, que la* duréte *de la diégesis filmica obstaculiza de manera sensible la percepción de un sujeto hablante y facilita la de una organización material ya operante; el film tiende a ser vívido como parte del mundo y no como discurso sobre el mundo*". En esta apreciación abunda igualmente Aurelio del Portillo García[166], para el cual "*La cinematografía y la música participan de algunas claves comunes de construcción formal y de articulación de su discurso, ya que su objetivo es organizar, en ambos casos, estímulos*

[165] BETTETINI, op. cit., pg. 22 ; METZ, Christian, 1968-1972, *Ensayos sobre la significación en el cine (2.)*, Barcelona, Paidós ; 1975, "Le film de fiction et son spectateur", en VARIOS, *Psychanalyse et cinema, Communication*, Nº 23

[166] Del PORTILLO GARCÍA, Aurelio, 2012, "Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas", en *Icono*, Nº 14, Año 10, Vol 1, Madrid, pp. 165 ss.

significativos en el tiempo de la representación con un criterio de proporción y orden". Más adelante añade: "*Las frases melódicas, la progresión armónica y la proporción rítmica de una película se basan en el influjo de expectativas que dibujan curvas de interés para captar, mantener y dirigir la atención mediante una composición adecuada de tensiones emocionale*s". Según este comentarista habría que tener en cuenta tres con-ceptos diferentes de 'tiempo', correspondiendo únicamente el tercero de ellos al decirse musical y a la narratividad cinematográfica:

- *Tiempo cronométrico*: Subdivisión en partes iguales de la duración del movimiento de la Tierra alrededor del Sol.
- *Tiempo psíquico*: Experiencia de la duración que experimenta nuestra mente.
- *Tiempo ficticio* (narrativo, musical o cinematográfico): Se fabrica y controla en manos del artista.

Para Noël Burch, dicha articulación espacio-temporal de las películas es llevado a su término mediante el montaje[167]:

> "El *'découpage'*[168] es pues la resultante, la convergencia de un 'découpage' del espacio (o más bien una sucesión de 'découpages' del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un 'découpage' del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y por tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial".

Dicho montaje de dos planos puede ser continuo ("*basta cortar la cola del primero y la cabeza del segundo para obtener, de uno y otro lado del cambio de plano, una continuidad absoluta de la acción filmada*"), o bien puede haber un hiato en la continuidad temporal entre ambos planos ; es lo que se llama una 'elipsis', que puede ser de cuatro tipos:

a) Suficientemente corta para ser no sólo percibido sino también medido: *A bout de souffle*, de Jean-Luc Godard ; *Zazie dans le metro*, Louis Malle.

b) Elipsis indefinida: para 'medirla' el espectador necesita ayuda del exterior (un reloj, un calendario, …) Puede haber también un retroceso en el tiempo o en el espacio:

---

[167] BURCH, Noël, 1972, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, pp. 13 ss.
[168] Guión técnico

c) Pequeño retroceso, a menudo empleado por Eisenstein (*Octubre*) y por cineastas de vanguardia (*La piel suave*, de François Truffaut ; *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel) para dar apariencia de cotinuidad.

d) 'Flashback' o retroceso indefinido: *Le jour se lève*, o *Une simple histoire*, ambas de Alain Resnais.

En la fase de montaje, efectivamente, puede producirse una ilusión óptica según la cual dos porciones de espacio filmada en lugares distintos pueden erigirse en componentes de una escena unitaria y continua:

> "Esta impresión de unidad (de lugar) y de conti-nuidad (en el tiempo) es, sin duda, el resultado de una serie de hábiles procedimientos practicados tanto en la fase de filmación como en la de montaje, pero también procede de la cooperación del espectador, capaz de reunir la información dispersa que le proporcionan los distintos encuadres, activando una serie de relaciones espaciotemporales sugeridas por su propia sucesión".

Orson Welles comentaba lo siguiente, a propósito del montaje de su versión de *Othello*[169]:

> "Yago pasa del pórtico de una iglesia de Torcello –una isla de la laguna veneciana- a un estanque portugués, atravesando la costa africana. Cruza el mundo, pasando de un continente a otro, mientras pronuncia una sola frase. Mi Otelo es algo que se va transformando continuamente. Una escalera toscana y un pretil morisco forman parte de lo que en el film aparece como un escenario único. Rodrigo propina una patada en Mazagan y, como respuesta, recibe un puñetazo en Orvieto, es decir, a mil millas de distancia. Las piezas del puzzle estaban separadas tanto por el tiempo como por innumerables viajes en avión".

Quizá sea Alain Resnais, según Burch, el cineasta que se ha preocupado más conscientemente de organizar este fenómeno de duración-legibilidad, contemplándolo como una dialéctica:

> "No se trata simplemente de encontrar una duración adecuada a la legibilidad de cada plano, sino de jugar con los grados de dificultad o facilidad de lectura haciendo ciertos planos ya sea demasiado cortos para ser leídos 'confortablemente' (molestia de frustración) ya sea tan largos que puedan ser leídos y releídos hasta la saciedad (molestia de aburrimiento). Son los polos (o más bien los 'vectores') de una auténtica dialéctica de las duraciones, capaz de suscitar una rítmica visual tan rica a fin de cuentas como la de la música actual".

Analizando en la última realización fílmica de Orson Welles, *F for Fake* ('Fraude', 1975) el sorprendente hecho de que sea una misma persona (v.gr., el propio Welles) quien dicta las reglas del juego narrativo y quien las contradice, el citado Casetti llama nuestra atención sobre varios aspectos referentes a la relación film-espectador[170]:

1) Existen dos especies diferentes de personajes, tanto narradores como narratarios, organizando la escena en la pantalla:

   - Narradores o narratarios metadiegéticos o extradiegéticos: Señalan la lógica de la narración

   - Narradores o narratarios diegéticos o infradiegéticos: Representan un punto de vista 'segundo' en el interior de la puesta en escena, ya en sentido de alternativo, ya en el de subordinado.

---

[169] De cuya tragedia se rodaron casi simultáneamente dos adaptaciones en 1952. [ALVAREZ FAEDO, Mª José, 1999, "Two Versions of 'Othello': a Twenty-century Approach to Shakespeare's Play", en *Sideri*, Nº 10]

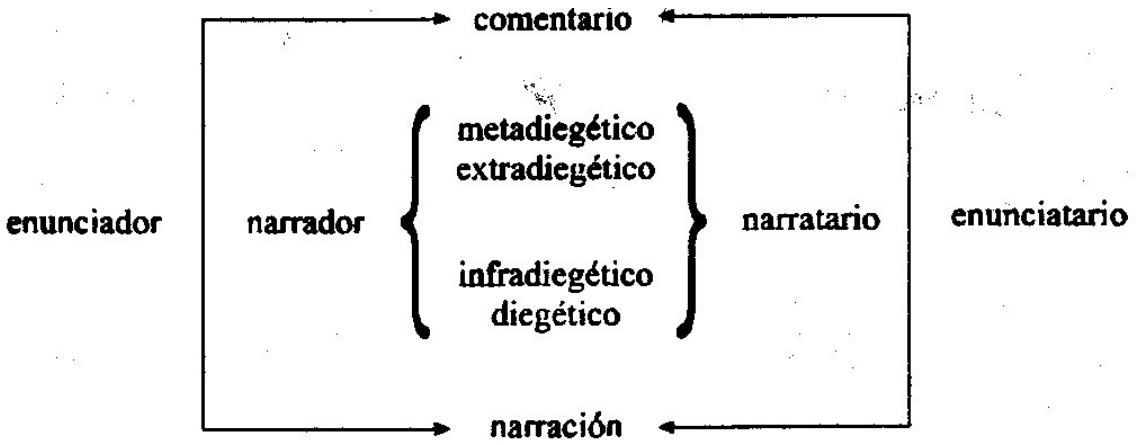
[170] CASETTI, op. cit., pp. 62 ss. ; ver, además, en relación con esta temática, TESTA, Bart, *Film Theory and Enunciation*, Internet.

2) La diferencia entre los dos planos sobre muchos elementos, al estar el primero, como decimos, en línea de máxima fuera o por arriba de la historia narrada, mientras que el segundo está dentro de ella.

3) Semejante separación de los campos confirma también que el contraste entre las dos parejas no ataca la posible 'verdad' del texto fílmico, sino, quizás, su estatuto, es decir, el género de vínculo que las imágenes y los sonidos tienen con sus presupuestos (a saber, con el 'enunciador' y el 'enunciatario').

4) Aunque separables y tendencialmente contrapuestos, los dos tipos de narrador y narratario poseen siempre la manera de estar comunicados, dado que es precisamente en la confrontación recíproca Donde emerge su exacta identidad.

5) Los vínculos entre las diferentes presencias hacen del texto filmico un lugar lleno de ecos, de llamadas, de cambios de mano ; en fin, un texto completamente dialógico.



Casetti representa todo lo anterior mediante este sencillo esquema [*véase*], que él explica como sigue[171]:

> "A los dos lados del gráfico encontramos los elementos constitutivos, exactamente al enunciador y al enunciatario: instancias abstractas representables de por sí solas a través del emerger de una hiperfrase ejecutiva del tipo *'yo te digo y te muestro que* ...'. En el centro tenemos, en cambio, al narrador y al narratario, es decir, las figuritivizaciones de las instancias abstractas sobre la superficie del texto: el yo y el tú que se dicen y se muestran. Arriba están el narrador y el narratario que, estando sobre o al lado de la historia, unen los presupuestos con la base del texto (o, lo que es lo mismo, permiten a los presupuestos que lleguen a ser operativos respecto al desarrollo del texto). Abajo, en cambio, se señalan los casos en los que el narrador y el narratario desarrollan un papel, llamémoslo autónomo, presentándose como simples personajes, como simples mo-mentos de la diégesis. Finalmente, en los límites superior e inferior está la indicación de las dos posibles

[171] Ibid., pg. 67

estructuras de contexto, respectivamente el comentario y la narración. En el gráfico, la posición de la visión y de la escucha, que es la que más nos interesa, aparece bien definida".

Más adelante[172], Casetti se pregunta sobre la posibilidad de individualizar las reglas sobre las que se organizan las diversas configuraciones enunciacionales de la imagen filmica, las sintácticas incluidas, definiendo en todos sus aspectos la relación que se establece entre un papel y el 'lugar' en que el mismo obra. Para resolver la cuestión toma como ejemplo la siguiente secuencia de *Fury* ('Furia', USA, 1936), de Fritz Lang:

"En un escaparate de una tienda, sobresale un cartel en un atril con la inscripción 'The Fall Bride'; un movimiento lateral de cámara, un poco incierto, lleva a encuadrar un traje de novia, después con un ligero movimiento hacia atrás, siempre de lado, un nuevo escaparate con un dormitorio ; delante del escaparate, un hombre y una mujer de espaldas. Alejamiento y los dos en Plano Medio frontal, que indican algo delante de sí. Alejamiento, y Plano General acercado del dormitorio. Alejamiento, y el hombre y la mujer de espalda en Plano Medio que intercambian algunas frases de diálogo y después salen hacia la izquierda del cuadro. Distanciamiento, y los dos se alejan del escaparate en Plano Americano y avanzan con la cámara tomavista, que los acompaña precediéndolos".

El fragmento a que nos referimos representa, según Casetti, una promesa mantenida en suspenso, dado que nos obliga a esperar al segundo y al tercer encuadre para tener una cámara subjetiva completa; eso nos plantea, en su opinión, las siguientes cuestiones:

a) Como todos los actos fallidos, también éste nos sugiere una presunta infracción de la ley, sintáctica en este caso.

b) La mencionada 'cámara subjetiva fallida' nos indica igualmente un principio de construcción narrativa que se confirma con la visión del resto del film: la cámara parece poseer un objetivo que, sin embargo, abanDona para retomarlo más tarde ; confiesa entonces una intención e inmediatamente la enmascara.

[172] Ibid., pp. 104 ss.

c) Ese detalle en un principio desconcertante coloca al espectador ante tres realidades bien diferenciadas: desde el punto de vista perceptivo tenemos la actividad escópica ('ver') en sentido estricto, desde el punto de vista informacional, un proceso cognoscitivo ('saber'), y desde el punto de vista epistémico o pasional nos hallamos ante una relación de confianza ('creer'), reflejado todo ello en la siguiente tabla[173]:

	VER	**SABER**	**CREER**
Cámara objetiva	**exhaustiva**	**diegético**	**sólido**
Cámaro objetiva real	**total**	**metadiscursivo**	**absoluto**
Interpelación	**Personal**	**discursivo**	**contingente**
Cámara subjetiva	**Limitado**	**infradiegético**	**transitorio**

Para Christian Metz, por otra parte, trucos y efectos especiales cinematográficos (destinados a reproducir en la pantalla eventos reales y/o imaginarios) se corresponden con el mismo concepto[174]:

> "Trucos y efectos especiales no son, pues, nociones análogas, porque se refieren a dos niveles del film que son completamente distintos: el truco es aquello producido por el efecto especial ; el truco existe pero no puede verse, mientras que el efecto especial, como el espectáculo, puede y debe verse. Si el truco no puede producir espectáculo, el efecto especial es el espectáculo por excelencia y nunca llega a descifrar su relación con la realidad".

Costa reconoce la dificultad que conlleva establecer una distinción entre trucos y efectos especiales. Para él, en efecto, el término 'truco' presenta una connotación de por sí negativa: "*Nos devuelve a las primeras épocas del cine, evoca cierta necesidad de la 'fábrica de sueños' que no siempre resulta halagüeña*". Es el caso del actor Alan Ladd, quien, como es comúnmente sabido, se veía obligado a subirse a taburetes invisibles en pantalla para disimular su baja estatura. Los 'efectos especiales', por el contrario, están mucho más de acuerdo con el papel cada vez más importante que las técnicas de filmación y manipula-ción de la imagen están adquiriendo en el cine contemporáneo. Christian Metz entendía por 'trucos' dos tipos distintos de intervenciones en la banda de imagen[175]:

- Trucajes prefílmicos: "*Todo aquello que se pone ante la cámara para que ésta lo 'capte'*" (sustitución de un actor por un doble, utilización

[173] Ibid., pg. 110
[174] COSTA, op. cit., pp. 245 ss.
[175] Ibid., pg. 247 ; también METZ, Christian, *Ensayos*, op. cit., pp. 189-91

de mecanismos teatrales –una trampilla, por ejemplo- para hacer desaparecer a un actor, etc.)

- Trucajes cinematográficos: Se producen durante el rodaje o en el laboratorio (*flou*, aceleración o ralentización de las imágenes, etc.)

En opinión de Antonio Costa, ambos planos (prefílmico y cinematográfico) propuestos por Metz resultan difíciles de distinguir, ya que, según él, "… *siempre será necesaria la intervención de un cierto nivel explícitamente cinematográfico que permita ocultar (mediante una ligera aceleración y la eliminación de ciertos planos, en el caso de que se utilice un doble) o hacer más visible (mediante la utilización del* ralentí*, en el caso de una explosión) algunos detalles de lo que se produce en el nivel prefílmico*". Propone, pues, el siguiente ejemplo:

> "En los films de ciencia-ficción, los vuelos de las naves espaciales se filman con una cámara especial, la Dykstraflex, montada sobre un brazo deslizable, cuyos movimientos se programan por ordenador ; el movimiento de la cámara con respecto a la maqueta de la nave –que permanece inmóvil- es el que produce la ilusión de vuelo de una nave, mediante la combinación de un truco prefílmico (la maqueta de la nave) y una compleja modalidad de filmación. Consideraciones análogas pueden hacerse respecto al Zoptic … El Zoptic permite simular la visión del vuelo de un hombre o de un objeto mediante el empleo de un proyector (que proyecta el fondo 'paisajístico') y de una cámara (que filma al hombre o al objeto inmóvil sobre el fondo paisajístico proyectado) ; tanto el primero como la segunda están provistos de zooms sincronizados, mediante los cuales el proyector va rectificando el ángulo visual del paisaje (que así parece alejarse), mientras la cámara obtiene un efecto de acercamiento (y de ahí la ilusión de vuelo) del hombre y del objeto, que en realidad no se mueven".

Teniendo en cuenta el orden perceptivo de los trucos (la forma en que los percibe el espectador), Christian Metz los divide en tres tipos[176]:

a) Trucos imperceptibles: El espectador no nota nada (por ejemplo, utilización de un doble)

b) Trucos invisibles, pero perceptibles: El espectador no sabe dónde se han producido, ni en que punto del texto fílmico intervienen, pero, sin embargo, percibe su existencia (por ejemplo, un hombre invisible)

c) Trucos visibles: No sólo se presentan como tales, sino que se perciben claramente como manipulaciones explícitas de la imagen.

[176] METZ, Ensayos …, op. cit. pp. 191 ss.

Resumiendo toda la exposición anterior, Costa apunta que los efectos especiales "*… son capaces de producir tanto acontecimientos como modalidades de visión que pueden relacionarse entre sí de cuatro maneras distintas*"[177]:

MENTALIDAD DE VISIÓN	ACONTECIMIENTOS
Ordinaria	**Ordinario**
Extraordinaria	**Ordinario**
Ordinaria	**Extraordinario**
Extraordinaria	**Extraordinario**

Para ejemplificar el primer caso (ordinaria/ordinario) podemos poner cualquier film que no pertenezca al género fantástico –exceptuando, en todo acaso, el film *Freaks* ('La parada de los monstruos', 1932), de Tod Browning, cuyas caracterizaciones no tienen su origen en efecto especial alguno. Al segundo (extraordinaria-/extraordinario) corresponderían films de género realista, pero a la vez "*… capaces de ofrecer una modalidad de visión que vaya más allá tanto de nuestra experiencia cotidiana como de la experiencia cinematográfica precedente*" ; por ejemplo, los efectos hiperrealísticos de las balas al entrar en contacto con la carne humana en las películas de Sam Peckinpah. En el tercer caso (ordinaria/extraordinaria) están los films que, aún presentando acontecimientos que van más allá de nuestros actuales conocimientos técnico-científicos, consiguen interesar al espectador únicamente mediante su trama ; es el caso de *War Games* ('Juegos de guerra', 1983), de John Badham. La última propuesta de esta clasificación (extraordinaria/extraordinario) corresponde a un amplio abanico de filmes de ciencia-ficción y de

[177] COSTA, op. cit., pp. 253-55

terror al uso. Según Siegfried Kracauer, por fin, cada tipo de películas despierta diferentes reacciones intelectuales y/o simbólicas, según los siguientes argumentos[178]:

1) El cine registra la realidad física por sí misma (el espectador es incitado a asímilar instintivamente las configuraciones que muestran las imágenes, indeterminadas y con frecuencia amorfas).

2) El cine representa el mundo en movimiento[179]

3) El cine no sólo registra la realidad física, sino que además revela regiones suyas de otro modo ocultas, incluyendo las configuraciones espaciales y temporales y artificios cinemáticos (estos hallazgos significan mayor exigencia para la constitución fisiológica del espectador, pues se apela tanto a su razonamiento como a sus facultades viscerales).

André Bazin, no obstante, no es muy partidario de que se maneje en este sentido el concepto de 'cine total'[180]:

> "El mito que dirige la invención del cine viene a ser la reali-zación de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la rea-lidad que vieron la luz en el siglo XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral, de una recreación del mundo a su imagen, una imagen sobre la que no pesaría la hipoteca de la libertad de interpretación del artista ni la irreversibilidad del tiempo. Si el cine al nacer no tuvo todos los atributos del cine total del mañana fue en contra de su propia voluntad y solamente porque sus hadas madrinas eran técnicamente incapaces de dárselos a pesar de sus deseos".

Para el citado V.F. Perkins, tales especulaciones sobre el 'cine total' son absolutamente hipotéticas, aunque sólo sea por el hecho de que una representación totalmente fidedigna de la realidad exigiría "*una imagen estereoscópica que realmente fuera infinita en altura y anchura*", lo cual es prácticamente imposible de conseguir. No obstante, reconoce que semejantes fantasías están justificadas en cierto sentido por la evolución que han experimentado muchos aspectos del cinematógrafo a lo largo de toda su historia[181]:

---

[178] KRACAUER, Siegfried, 1989*, Teoría del cine*, Bárcelona, Paidós, pp. 205

[179] Henri Wallon comenta al respec-to: "*No podemos apartar nuestros ojos de la película cuyas imágenes van sustituyéndose unas a otras, no sólo porque entonces perderíamos el hilo de la historia y ya no entenderíamos lo que sigue, sino también porque en ese flujo de imágenes sucesivas hay una suerte de atracción, una suerte de induc-ción que nos ordena –a nosotros, a nuestra atención, a nuestra vista- que no nos perdamos nada. El movimiento, pues, es en sí mismo atractivo y cautivador*". [WALLON, H., 1953, "L'acte perceptif et le cinema", en *Revue Internationale de Filmologie*, Vol. 4, Nº 13, pp. 154-55]

[180] BAZIN, André, 1953, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, pg. 25

[181] PERKINS, op. cit., pp. 52-54 ; también en BURCH, Noël, 1987, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, pg. 21

> "Hasta hoy, todos los principales adelantos de la tecnología cinematográfica han tenido un precedente en los primeros años de la historia del cine, y aún en su prehistoria. El Kinetófono de Edison era una primitiva forma de cine sonoro. Las imágenes animadas que Reynaud presentaba en su Teatro Optico eran en color. Cada uno de los dieciséis fotogramas por segundo de un film de Méliès era coloreado a mano en su taller: diez minutos de proyección exigían pintar por separado unos diez mil fotogramas, y ellos para cada copia del film … El cine mudo trató de compensar la ausencia del color natural a base de teñir la película por inmersión en baños apropiados … Los experimentos sobre el cine en color se remontan a principios del siglo XX … Análogamente, a finales de los años 20, el Magnascope y la pantalla Reallite Grandeur pusieron de manifiesto un claro deseo de ensanchar la pantalla y conseguir que la ilusión del espectador fuera mucho más envolvente".

Otro asunto tratado en profundidad por el anteriormente mencionado Tudor es el del análisis del contenido de las películas, tarea que entraña, en su opinión, considerables dificultades, dado que la critica de cine suele pecar tanto por exceso como por defecto. Tudor lo expresa como sigue[182]:

> "Aunque se han dedicado grandes recursos al 'análisis del contenido', los resultados obtenidos siguen siendo desproporcionadamente pequeños. Esto constituye en parte una confirmación de la famosa intuición de Berelson, según la cual la energía invertida en el análisis del contenido supera casi siempre los resultados utilizables del mismo[183]. Pero es también una consecuencia del rampante cientifismo: el ritual persigue un rigor mal empleado y finalmente el rigor sustituye a la investigación. La posibilidad de utilizar métodos complejos se convierte en el criterio principal a la hora de elegir procedimientos de estudio. A consecuencia de este prejuicio, el análisis del contenido se ha centrado en el contenido cognoscitivo a costa de otras formas, y en lo cuantitativamente manipulable a costa de lo cualitativo, estrechando así su campo de aplicación potencial. Lo que se ha ganado en complejidad se ha perdido en relevancia".

David Bordwell, por su parte, básicamente de acuerdo con este punto de vista, describe el proceso de interpretación del contenido de un film en cuatro pasos[184]:

1) Se asume que los significados más pertinentes sin implícitos, sintomáticos o ambas cosas.

2) Se destacan uno o más campos semánticos.

---

[182] TUDOR, op. cit., pp. 111-12

[183] BERELSON, B. (1967): "Content Analysis", en LINDZEY, G. y ARONSON, E. (eds.), *Handbook of Social Psychology*. Tomo I. New York, Lindzey ; véase, además, LÓPEZ NOGUERO, Fernando, 2002, "El análisis de contenido como método de investigación", en *Revista de Educación*, Nº 4, Universidad de Huelva, pp. 167-179

[184] BORDWELL, David, 1995, *El significado del filme*, Barcelona, Paidós, pp. 59-6

3) Se traza el mapa de los campos semánticos sobre la película en diversos niveles, correlacionando las unidades textuales con características semánticas.

4) Se articula un argumento que demuestre la innovación y validez de la interpretación.

Significados cinematográficos (*Tudor*)

Aspecto	*Canal*		
	Naturaleza del universo-film	**Estructura temática**	**Estructura formal**
Cognoscitivo	**Naturaleza fáctica del universo-film**	**Hechos del desarrollo temático (p. ej., argumento)**	**Significados fácticos transmitidos por la forma**
Expresivo	**Significados emocionales asociados al universo-film**	**Involucración emocional en la estructura temática**	**Consecuencias emocionales de la estructura formal**
Normativo	**Significados normativos implícitos en el universo-film**	**Significados normativos implícitos en la estructura temática**	**Significados normativos transmitidos por medios formales**

Tudor, amparándose en premisas parecidas a las de Bordwell, establece un mapa de significados cinematográficos dividido en nueve campos interrelacionados [*véase*]. Robert Escarpit[185], por su parte, afirma que la civilización actual "… *es una civilización de la imagen*". En efecto, concretamente desde la aparición del cine, y sobre todo de la televisión, la imagen ha desempeñado un papel cada vez más preponderante a todos los niveles. No se trata, sin embargo, de un hecho totalmente nuevo, dado que conocidamente

[185] ESCARPIT, R., 1973 "La vuelta a la imagen", en VARIOS, *Imagen y comunicación*, Valencia, Fernando Torres, pp. 11 ss

ya se utilizó ampliamente la imagen con intención simbólica desde los lejanos tiempos de Altamira y Lascaux, y las catedrales medievales funcionaban, como es sabido, igual que biblias en piedra. Pero el desarrollo de la imagen como medio de comunicación se retrasó hasta época reciente por no poseer un medio ágil y rentable como fue la imprenta, que permitió –a partir del siglo XV- incorporar la escritura a la era industrial. Hasta el primer cuarto del siglo XX las aplicaciones de la imagen eran escasas y esporádicas, y prácticamente todas las comunicaciones se realizaban por medio de la escritura. A partir de entonces –de finales del siglo XIX, en realidad- "… *el progreso técnico también ha dotado a la imagen de soportes autónomos –filmes o 'comics'- que le han permitido asu-mir funciones propias. Entre estas funciones la expresión del movimiento es una de las más importantes e indudablemente la más irremplazable*". Alberto Abruzzese, por su parte, divide el proceso de más de un siglo transcurrido en la evolución de las imágenes en relación con el espectáculo, desde la gestación del 'Gesamtkunstwerk' wagneriano hasta el cine-espectáculo de masas actual, en nueve etapas[186]:

1) *La imagen total de Wagner*: Con la utopía wagneriana la cultura romántico-burguesa alcanza su punto álgido ; "... *el espectáculo dramático debe ofrecer al espectador una asociación de imágenes capaz de compendiar en sí mismas los códigos de todas las artes (música, canto, baile, pintura, declamación, literatura, etc.)*", de forma que todos sus sentidos lleguen a estar implicados e interesados. Wagner pone en marcha "... *todo aquel amplio movimiento a nivel ideológico y estético que conduce a integrar distintos campos semánticos en relación a la masa social que deberá disfrutar del producto*".

2) *La imagen negativa*: Nietzsche, al criticar las concepciones wagnerianas, "... *define al arte como un conjunto de valores inauténticos y al 'público' como expresión viva de los valores de la masa*" ; con este autor se inicia un proceso en virtud del cual "... *la obra de arte encuentra su medida en relación a la composición social de la masa y por lo tanto, al mercado*".

3) *La imagen-pueblo*: "*Más concreto y más susceptible de generalización internacional fue el pensamiento de Tolstoi referente a las funciones del ar-te*[187]*. A través de su obra discurre la ley general (rápidamente afianzada en Europa) según la cual la adaptación de los valores fundamentales del arte a la totalidad del género humano puede ser practicada mediante una simplifica-ción del 'lenguaje' en provecho de los 'contenidos'*".

4) *La imagen masificada*: A principios del siglo XX se alcanza la fase culminante de un proceso que se había iniciado tiempo atrás con la celebración de las primeras grandes exposiciones internacionales, que "... *reúnen la totaldad de*

[186] ABRUZZESE, Alberto, 1978, La imagen fílmica, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 19 ss.
[187] TOLSTOI, L., ¿Qué es el arte?, Interne

las mercancías producidas por los diferentes países y las ofrecen como espectáculo al público de las metrópolis", un público constituido en su inmensa mayoría por trabajadores "*... que han crecido junto con la producción de esas mismas mercancías*". Es en el contexto de esas exposiciones Donde aparece por primera vez el cinematógrafo, como uno más entre los infinitos artilugios culturales que se idean para retener al público.

5) *La antiimagen*: En el transcurso de la primera década del siglo XX, algunos artistas someten a un profundo análisis crítico al proceso que acabamos de describir de masificación de la imagen ; se formula entonces "*... una reestructuración del producto estético y, por lo tanto, una reorganización de sus modos de producción que tengan en cuenta la necesidad de que nunca se alcance la dicha saturación de la demanda*". A la 'imagen tradicional', concebida como una reproducción pasiva y reiterativa del sistema y como una representación improductiva de los valores de uso de la sociedad civil, se contrapone una 'imagen alternativa' "*... constituida por valores antitéticos a los dominantes, de cualidades subterráneas y desconocidas*" ; el psicoanálisis ofrecerá los instrumentos necesarios para culminar este empeño.

6) *La imagen-provocación* de las vanguardias históricas: El movimiento 'dada' y el primer 'surrealismo' niegan la función ideal y social del arte y de los artistas mediante sus imágenes vacías de todo contenido ; a tal fin alteran el sentido común en lo que se refiere a las reglas tradicionales de circulación de la imagen, el funcionamiento de los canales, la institucionalización de la fruición colectiva, etc.:

"La imagen se convierte en provocación explícita frente a la totalidad del público. En el límite extremo de esta experiencia se sitúa la negación de la propia vanguardia. La imagen tiende continuamente a negarse a sí misma".

7) La imagen-ideología: Durante la década de los 20 se revela como praxis necesaria de todo proceso que pretenda socializar la imagen de manera completa la reconquista, afirmación y generalización de los niveles atrasados, dado que tanto el 'dada' como el primer 'surrealismo' únicamente habían funcionado a nivel de élites intelectuales.

"La imagen -profundamente reestructurada en sus sistemas semánticos y en sus relaciones con las centrales de emisión- vuelve a ser considerada como un valor antitético y necesario para la batalla ideológica" ; da comienzo la politización del arte, en un proceso que culminaría en toda Europa durante los años 30.

8) *La imagen socializada*: Todas las experiencias anteriores se entrelazan y amplían de manera extraordinaria, sobre todo en los mercados angloamericano, francés y alemán:

"*... todo el gigantesco bagaje de unidades culturales producidas durante décadas y décadas por el sistema burgués es difundido y modificado, reorganizado y vendido a estratos sociales cada vez más amplios*". Por supuesto, también surgen canales diferenciados, marginales, dirigidos desde estaciones emisoras específicas a intereses sociales o ideológicos opuestos ; pero todo ello sigue estando dominado por el sistema, el cual sólo liberaliza el mercado de la imagen cuando ésta se muestra carente de todo contenido político. La imagen sólo circula en tanto que mercancía.

9) *La imagen-mercancía*: Grado máximo de socialización de la imagen, correspondiente a la total identificación de la misma con cualquier tipo de mercancía:

"Desde el punto de vista de la estructura semántica de la imagen se ha llegado de manera natural al máximo de las posibles integraciones entre códigos. Por otra parte, esta estructura está ejemplificada por la relación circular existente entre información-mercancía-información o bien imagen-mercancía-imagen y, en consecuencia, espectáculo-sistema-espectáculo. El lenguaje es relativo a la circularidad de este mecanismo social".

Psicología del espectador cinematográfico

Según Carlos Barbáchano[188], el número de espectadores de las salas de proyección cinematográfica no había hecho más que aumentar desde los inicios del 7º Arte hasta entonces, sobre todo durante las primeras décadas de existencia de este medio de comunicación: desde constituir un espectáculo para snobs durante los primeros años y de ir poco a poco suscitando la curiosidad de las audiencias, el cine acabó a la larga convirtiéndose en una auténtica necesidad, primero del proletariado y más tarde también de la burguesía, y todos continúan atados a las películas, ya sea acudiendo a las salas, ya por medio de la televisión o el vídeo. El proceso comenzó hacia 1905 con la apertura de los '*nickelodeons*'[189] en Estados Unidos y de sus equivalentes en otros países. El nickelodeon fue el

[188] BARBACHANO, op. cit., pp. 22 ss.

[189] Para muchos las salas de cine han sido consideradas las catedrales del siglo XX. Durante este siglo, en la llamada costa este Norteamericana, Donde "el cine era el rey", se construyeron muchas de estas edificaciones. Han pasado muchos años desde aquella Edad de Oro de estas singulares construcciones y muchas de ellas ya han desaparecido, pero hay otras a las que se les ha dado un nuevo uso o desgraciadamente permanecen cerradas y abanDonadas, detenidas en el tiempo [BARRANCO ASENSIO, L., 2018, *Los teatros*

pri-mer tipo de espacio de exposición interior dedicado a proyectar películas. La denomina-ción surgió a partir de 'nickel', el nombre de la moneda de cinco centavos de dolar que costaba la entrada, y la antigua palabra griega '*odeion*', un teatro con techo. Las primeras películas se mostraron en máquinas '*peep-show'*[190] o se proyectaron en teatros de vodevil como otra forma de actos en vivo. Los Nickelodeons alteraron de forma drástica las prác-ticas de exhibición de cine y las costumbres de ocio de un amplio sector de la opinión pú-blica americana. A pesar de que se caracterizaron por actuaciones continuas de una selec-ción de cortometrajes, añadieron atracciones, como las canciones ilustradas. Considera-dos inicialmente como de mala reputación y peligrosos por algunos grupos cívicos y agen-cias municipales, los *nickelodeons*, mal ventilados y con asientos de madera duros, se an-ticuaron conforme las películas más largas se hicieron comunes, y se construyeron salas de cine más grandes y más cómodamente amuebladas, una tendencia que culminó en los lujosos 'palacios de cine' de la década de 1920. Ya desde los comienzos se comenzaron a realizar análisis psicológicos sobre la relación film-espectador, siendo uno de los prime-ros el de la mencionada Vachel Ramsay[191]. El mismo fue seguido, a un año de distancia, por el trabajo de Hugo Münsterberg, Donde se afirmaba, preanunciando futuras interpre-taciones, que el significado cinematográfico es el resultado de la actividad mental que el espectador desarrolla durante la proyección cinematográfica al ser sometido a toda suerte de reacciones por la maquinaria que el cine moviliza[192].

Al decir de los citados J. Aumont y M. Marie, desde 1965, partiendo del estructu-ralismo, se sugirió que se estudiara el film como un lenguaje. Muy pronto, por influencia del desarrollo de otras ciencias sociales (por ejemplo, la insólita lectura althusseriana de

---

cinematográficos en la costa Este norteamericana. Origen y abanDono, Universitat Politècnica de Valencia]

[190] Un *peepshow* es una exposición de fotografías, objetos o personas visualizada a través de una pequeña mirilla o lente de aumento. Puede tener su precedente en los entretenimientos proporcionados por artistas ambulantes y los espectáculos callejeros. En el uso idiomático, el término inglés *peep show* podría traducirse como`espectáculo sicalíptico, es decir, espectáculo que contiene malicia sexual o picardía erótica. En Japón, el término *soft eechi* se aplica a aquel manga y/o anime que contiene pornografía suave y 'sitcoms'. En Canadá y Reino Unido, existe una serie de contenidos 'sitcom' del mismo nombre: "*Al principio, cabinas pequeñas con un asiento, un candado y un rollo de toallas de papel se pusieron a disposición del cliente para la visualización individual de secuencias cinematográficas de 8 o de 16 mm proyectadas en bucle, o para poder observar un "escenario" generalmente circular con artistas en vivo*". [DONION, Jon Graham, "Peep-Shows", en *St. James Encyclopedia of Pop Culture*, Internet]

[191] RAMSAY, op. cit.

[192] MÜNSTERBERG, H., 1916, *The Photoplay: a Psychological Study*, New York, Appleton & Cº

la teoría marxista acerca de la ideología)[193], "… *estos enfoques semiolingüísticos del cine y de los films fueron dejando de lado un aspecto esencial del funcionamiento fílmico, a saber los efectos subjetivos que se ejercen en y mediante el lenguaje (cualquier lenguaje)*". Se procedió, en consecuencia, sobre todo a partir de finales de la década de 1980, a introducir en el semioanálisis del cine una teoría del sujeto, y entre todos los planteamientos teóricos posibles en ese sentido destacó el psicoanálisis en su versión lacaniana, debido, según estos analistas, a una serie de razones[194]:

- El psicoanálisis freudolacaniano se interesa por la producción de sentido en su relación con el sujeto parlante y pensante.
- Se interesa por la cuestión de la mirada y del espectáculo (así, los analistas de esta tendencia Octave Mannoni[195], André Green[196] y Jean-Louis Baudry[197], por ejemplo, se refieren concretamente al teatro y al cine en sus respectivos estudios).
- La teoría de la ideología de Althusser y sus alumnos se desarrolló mediante la integración de ciertos elementos de la teoría lacaniana.
- La teoría lacaniana del sujeto se basa explícitamente en modelos lingüísticos.

La utilización del psicoanálisis más o menos vulgarizado en el análisis cinematográfico contempla dos tipos de trabajos, según Aumont y Marie[198]:

---

[193] Althusser pensaba que las ideas de Marx habían sido malentendidas, especialmente por los marxistas. Consideraba que varias formas de interpretar a Marx (el historicismo, el idealismo, el economicismo, el humanismo, etc.) no hacían justicia al carácter científico de los trabajos de Marx a partir de 1845. Frente a la idea de que toda la obra de Marx se podía entender como un todo consistente, Althusser argumentó que hubo una ruptura epistemológica (concepto que toma de Gaston Bachelard, Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron y Jean-Claude ChamboreDon) a partir del momento en que Marx se concentró en sus trabajos económicos. Además consideraba que se perdía la especificidad y la fuerza del conocimiento científico si se complementaba al Marx maduro con nociones extraídas de sus escritos de juventud o de obras de F. Engels. Con 'La ideología alemana' (escrita en 1845) se habría producido una ruptura repentina y sin precedentes que prepara el camino para sus trabajos posteriores. El problema se complicaba por el hecho de que Marx no reflexionó en el papel sobre ese giro, y solo lo comunicó oblicuamente. [ALTHUSSER, Louis, *Para leer El Capital*, México, Siglo XXI ; 2003, *Marx dentro de sus límites*, Madrid, Akal ; CALA, G., *Althusser y su teoría de la ideología*, Internet ; MANINI, G., 2015, "Louis Althusser: el sujeto entre comillas", en *Astrolabio*, Nº 17, Universidad de Cuyo]

[194] AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, pp. 226-27

[195] MANNONI, Oc., 1987, *Freud o el descubrimiento del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión

[196] GREEN, And., *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, Buenos Aires, Amorrortu

[197] BAUDRY, J.-L., e.a., 1974-75, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", en *Film Quarterly*, Vol. 28, Nº 2

[198] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 228-29

a) Los 'biopsicoanálisis', que leen la obra de un autor en su relación con lo que se podría llamar un diagnóstico sobre este mismo autor en tanto neurótico (por ejemplo. el estudio biográfico de Donald Spoto sobre Alfred Hitchcock[199])

b) Las lecturas 'psicoanalíticas' de films, en las cuales se trata de caracterizar a este o aquel personaje como representante de tal o cual neurosis:

> "… esta tendencia a 'psicoanalizar' a los personajes es más bien confusa. Puede encontrársela, a menudo implícitamente, en innumerables críticas de films (si se considera la crítica de cine como un género en el cual reina, por lo general, la mayor confusión entre realidad y representación). Naturalmente, ciertos films, más que otros, propician y suscitan este tipo de comentario. Es el caso, sobre todo, de films cuyo argumento aborda directamente casos de enfermedad o de neurosis, como *De repente el último verano* o *Recuerda*, o de films que ponen en escena a criminales (a menudo considerados como neuróticos, en la mayor parte de 'films noirs', por ejemplo: véase *El beso de la muerte* y a Richard Widmark como paradigmas)".

Pero Aumont y Marie se refieren en realidad al análisis del propio texto fílmico de ciertas películas, contemplando más que nada la inserción del espectador como sujeto de dicho texto ('lógica del significante'). La base teórica general de dichos análisis se fundamenta en dos grandes ejes[200]:

a) Teorización del 'dispositivo': Sea cual sea el film, el conjunto de condiciones de fabricación y visión del mismo asigna al sujeto espectador un cierto 'lugar', es decir, un conjunto de disposiciones psicológicas a priori con respecto al mismo.

b) Teorización de las marcas de la presencia del sujeto espectador en el texto fílmico, esencialmente a través de la noción de 'sutura'[201].

En el primer caso nos encontramos, antes que nada, con los conceptos clásicos freudianos de 'complejo de Edipo', 'castración' y 'bloqueo simbólico'. Con este último, y concretamente en relación al hecho cinematográfico, nos referimos a que el cine, por una parte, contiene, en efecto, dichas implicaciones disruptivas del lenguaje, pero a la vez produce narraciones que restauran el equilibrio y desembocan en la reconciliación. Así, por ejemplo, en el análisis de *Young Mr. Lincoln* ('El joven Lincoln, 1939), de John Ford, por parte de Cahiers du Cinéma, la ley, representada en la figura del protagonista se asocia

---

[199] SPOTO, Donald, 1984, *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*, Barcelona, Ultramar

[200] AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 231-33

[201] MENDOZA, Al., 2011, *La sutura: límites y realidades de la descripción y la narración*, Universidad Nacional Autónoma de México ; CHECA BAÑUZ, Ch., 2016, *Los cuerpos del cine. Conceptos límite y el audiovisual contemporáneo*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra

simbólicamente al nombre del padre, de forma que "… *la aceptación de la ley del padre, último estadio del complejo de Edipo, supone a la vez el acceso a lo simbólico y una de las etapas del paso a la edad adulta. Este acceso se realiza al precio de una 'castración' simbólica*". En el caso del análisis que efectúa a partir de *North by Norhtwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), de Alfred Hitchcock, Raymond Bellour[202] aplica conceptos similares a un personaje 'medio': "… *relación de dependencia amorosa con respecto a su madre, conflicto con el padre y finalmente aceptación de la ley del padre al precio de renunciar a la madre, y acceso a la edad adulta simbolizado en el abanDono de la madre por otro objeto de deseo*". También está la cuestión de las llamadas identificaciones secundarias, consistentes en la asimilación de pautas y modelos vistos en otras personas distintas del padre. Según el psicoanálisis, se inicia en torno a los 4-5 años, pero continúa en la adolescencia, juventud y aún en la madurez, apareciendo una dinámica in-terminable que hace constante el deseo de enriquecer lo que ya se tiene. En este caso el espectador tiende a identificarse siempre con alguno de los personajes, ya sea el 'bueno' o el 'malo', o bien con las situaciones, o mejor, con los acontecimientos unitarios de cada situación[203]:

> "Si yo leo, por ejemplo, 'El sueño eterno', de Raymond Chandler, podría, mediante la descripción que proporciona, identificar ciertos rasgos del personaje de Philip Marlowe: su tendencia a la ironía o a la autoironía, evidente en ciertas réplicas de la novela, o, en otro nivel, las indicaciones que se dan sobre su afición al whisky, etc. … Si veo el film que se filmó a partir de ese libro (dejando aparte las numerosas transformaciones que experimentó el argumento), esas identificaciones subsistirán como principio, pero aparecerán otras características –las visuales- que las modificarán por completo o las precisarán …".

Marc Vernet formula la hipótesis de una cierta homología entre la situación del espectador y la del personaje del film, sobre todo cuando éste ocupa la posición de un narrador. Este analista ha planteado dicha homología a partir de dos figuras concretas: la mirada a la cámara y la voz en off. En el primer caso el espectador tiene la impresión de que el personaje mira directamente, desde la diégesis, al lugar de la sala en el que él se encuentra. "*De esta manera se alinean tres espacios distintos: el rodaje, el universo*

---

[202] BELLOUR, R., "Le blocage symbolique", en Communications, Nº 23, citado en AUMONT y MARIE, op. cit.

[203] AMADOR RODRÍGUEZ, Carlos A., 2006, "La figura paterna en la identificación primaria y secundaria de los hijos", en *Bioética*, Nº 13, Internet

diegético y la sala de cine, justamente el efecto que desea producir la 'mirada a la cámara". Marc Vernet resume así la cadena que ata al actor con el espectador[204]:

Estrella

Metapersonaje

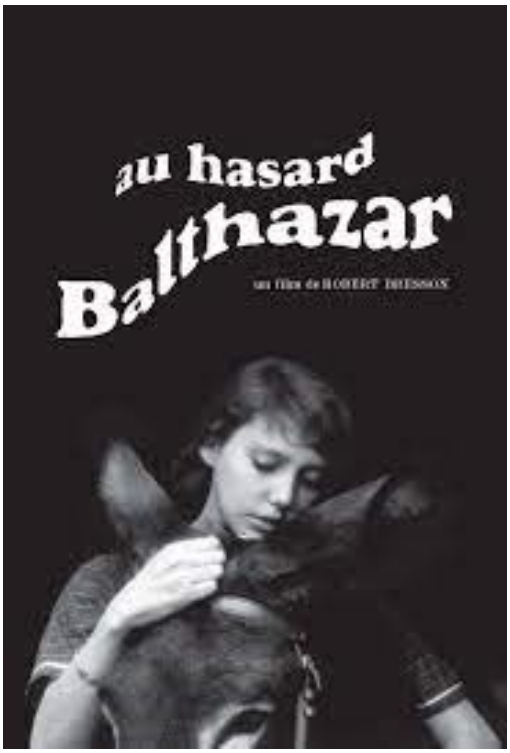
Personaje

Público diegético

Metapúblico

Público real

Espectador



"Estructura en espejos que se reflejan unos a otros, estructura de piel de cebolla que no deja de recordar, en su funcionamiento, la situación que puede experimentar cualquier individuo, 'especialmente si se siente invadido por la nostalgia, cuando contempla con delectación a ese personaje que una vez fue, que una vez creyó ser, que pudo haber sido, que ya no es, que quizá nunca ha sido, pero en el que, no obstante, gusta de reconocerse. Figura relegada al pasado, figura del Ideal del Yo que Freud definía como el sustituto del narcisismo perdido en la infancia'".

Otra especialidad de análisis, finalmente, se centra en el papel que desempeñan las miradas representadas en la pantalla, en el marco del fenómeno de *sutura* que describe Jean-Pierre Oudart analizando ciertos aspectos de la película *Au hazard Balthasar*, de Jean Renoir[205]. El término está tomado de J.-Al. Miller[206], psicólogo de tinte lacaniano,

[204] VERNET, Marc, 1983, "Le regard à la caméra", en *Iris*, Nº 2 ; 1985, "Figures de l'absence 2: la voix off", en *Iris*, Nº 5 ; 1986, "Le personnage de film", en *Iris*, Nº 7, citado por AUMONT y MARIE, op. cit. pp. 239- 41

[205] OUDART, J.-P., 1969, "La suture", en *Cahiers du Cinéma*, Nº 211 y 212, citado por AUMONT y MARIE, op. cit. pp. 242 ss.

[206] MILLER, J.-Al., 1966, "Suture. Elements de logique du signifiant", en *Cahiers pour l'Analyse*, Nº 1

y en el caso cinematográfico se refiere a que todo campo fílmico instau-ra implícitamente un 'campo ausente': la 'sutura', entonces, sería lo que anula la 'abertura' in-troducida por la posición de la ausencia[207]. En el análisis de algunos fragmentos de *Stage-coach* ('La diligencia', 1939), de John Ford, llevado a cabo por Nick Browne[208] podemos encontrar, asímismo, según Aumont y Marie, una ampliación del mecanismo postulado por Oudart, "*… no sólo en todos los casos de campo/contracampo, sino también en la relación entre dos planos sucesivos que arti-culan dos miradas de una manera menos estricta (lo que Browne llama la estrategia de la 'mirada representada')*".

Etienne Souriau dotó a la filmología de una terminología propia, y esto permitió que se realizasen numeroso estudios de psicología experimental acerca de la reacción del espectador a lo que le mostraba la pantalla[209]. Así, Serge Lebovici comparó la situación del espectador con el sueño[210]. Según Pedro Sangro Colón[211], son básicamente las 'identificaciones secundarias' que emanan de la pantalla las que "*… invitan al espectador a ser partícipe de las esperanzas, los deseos, las angustias, los vicios y las taras de los personajes*". El citado Bellour y Thierry Kuntzel[212] se refieren concretamente, en relación con la experiencia cinematográfica, a la presencia en la pantalla de algo que no cuadra, así como al reconocimiento posterior de que las cosas parecen volver a encajar[213]. También deberíamos considerar en este contexto los análisis de films desde una óptica feminista, "*… poniendo el acento, en el interior de esos mismo problemas, en lo que respecta tanto a la representación de la mujer como objeto de deseo (y objeto de la pulsión escópica*[214]*), co-*

---

[207] GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier*, John Ford y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en 'The Searchers'*, Internet

[208] BROWNE, N., 1975, "The Spectator-in-the-Text: The Rethoric of Stagecoach", *en Communications*, Nº 23, Internet, citado en AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 243-44

[209] CRISTIÁ, C., 2011, "Adorno, Souriau y algunas características acerca del marco teórico metodológico", *Revista del Instituto Superior de Música*, Nº 13, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 9-28

[210] LEBOVICI, S. y WEIL-HALPERN, Fr., 2006, *La psicología del bebé*, México, Siglo XXI

[211] SANGRO COLÓN, Pedro, 2008, "El cine en el diván: teoría fílmica y psicoanálisis", en *Revista de Medicina y Cine*, Nº 4, Universidad de Salamanca, pp. 5-7

[212] BELLOUR, R. y KUNTZEL, Thierry, 1972, "Le travail du film", en *Communications*, Nº 19, pg. 25 ; 1975, "Le travail du film 2", en *Communications*, Nº 23, pp. 136-189

[213] SANGRO COLÓN, op. cit., pg. 8 ;; IGARTÚA, Juan José, y MUÑIZ, Carlos, 2008, "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", en *Comunicación y Sociedad*, Vol XXI, Nº 1, pp. 25-52 ; LOCATELLI, Massimo, *Percepcion, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore ; RUIZ-MORENO, Est., 2015, "Psicoanálisis y cine, terapéutica y posibilidades de sublimación", en *Psicoespacios*, vol. 9, Nº 15, pp. 350-363

[214] 'Pulsión' es el término que se utiliza en psicoanálisis para designar aquel tipo de *impulso* psíquico característico de los sujetos de la especie humana que tiene su fuente en una excitación interna (un estado de tensión percibida como corporal) y que se dirige a un único fin preciso: suprimir o calmar ese estado de tensión. Para lograr este fin, la pulsión se sirve de un objeto, el que sin embargo no es uno

mo a las diferencias de posición existentes entre los figurantes masculinos y femeninos en relación al papel de la mirada". El adjetivo 'escópico' es un cultismo formado sobre la raíz griega *skóp-*, que indica 'mirar'. Dicho deseo se dirige primero al cuerpo propio (historia de Narciso, aducida por Freud), para retornar bajo el deseo de ser mirado. Es decir, que mirar y ser mirado son dos movimientos del mismo deseo. La posición del sujeto cambia, pero el deseo sigue siendo el mismo. Coloquialmente se suele decir 'co-merse con los ojos el cuerpo del otro', lo que viene a significar ser comido por la mirada de otro. Concretamente Laura Mulvey piensa que la mirada del sujeto humano conlleva en sí misma una interpretación de la diferencia entre los sexos[215]: "*La mujer, que en la teoría psicoanalítica simboliza la amenaza de la castración, es para el hombre un significante de alteridad*". Para esta autora, el dispositivo cinematográfico está, en consecuen-cia, basado en dos mecanismos subjetivos principales:

- El voyeurismo (una pulsión que toma al otro como objeto: el hecho de mirar a una persona como objeto tiene siempre una base erótica)
- La identificación (el cine dominante está relacionado con la forma humana, en todos los niveles -escala, espacio, argumentos-, proponiéndose así como una especie de espejo).

Christian Metz, no obstante, se muestra, en lo que concierne a esta temática, decidídamente contrario a aquellos que conceptúan al cinematógrafo como una 'fábrica de sueños', aduciendo acertadamente que "*el que sueña no sabe que está soñando, mientras que el espectador cinematográfico sabe siempre que está en el cine*"[216]. Lo que realmente ocurre, en su opinión, es que en ciertos momentos de la proyección de una película –sobre todo en relación con el cine de ficción- se puede verificar una cierta 'impresión' de reali-

---

preciso, ni está predeterminado. Luis López Ballesteros, tal como la mayoría de los traductores al inglés de la obra de Sigmund Freud, tradujo la palabra alemana *Trieb* de manera poco precisa como 'instinto'. Los traductores franceses posteriores a Lacan, como asimismo el argentino José Luis Etcheverry -quien tradujo las obras completas de Freud directamente desde el alemán- enmendaron este error inicial y prefirieron el término *pulsión*. En efecto, se trata de conceptos diferentes (y también existe la palabra *Instinkt* en alemán, que también utilizó Freud, pero refiriéndose al concepto estrictamente biológico). [GARCÍA, Germán L., "Cuerpo, mirada y muerte", en: CROCI, P., y VITALE, A. (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires ; AKSENCHUK, Rosa, 2007, "Esquizia de la miada y pulsión escópica en Lacan", en *Revista Observaciones Filosóficas*, Nº 5, Universidad de Buenos Aires ; GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, "El espectador frente a la pantalla. Percepción, identificación y mirada". En *II Jornadas de Historia y Cine*, Universidad de Valencia]

[215] MULVEY, L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, Vol. 16, Nº 3, citada por AUMONT y MARIE, op. cit., pp. 245 ss.

[216] METZ, Ch., 1975, "Le film …", op. cit., en VARIOS, *Psychanalyse et cinema*, Communication No 23, pg. 108

dad que puede afectar al espectador de manera inconsciente: "*La participación afectiva puede llegar a ser especialmente vívida, en función de la ficción fílmica y de la personalidad de cada espectador, y entonces el nivel de transferencia perceptiva306 aumenta en cierto grado durante breves instantes de intensidad fugitiva*". En esos casos lo que comienza como 'acting' puede terminar como 'acto'[217]. Una teoría similar sobre esta temática es la llamada 'hipótesis de la simulación' (Simulation Hypotesis), sustentada por Warren Buckland entre otros analistas. Según el ejemplo que propone Buckland, al enfrentarse con la imagen de un oso, el espectador imagina que se está enfrentando a un oso real, pero no huye, porque dicho enfrentamiento es ficticio, así como también lo son sus ganas de huir[218]. Algo parecido es lo que postula Kendall L. Walton, para el cual, en efecto, un espectador que está viendo un film de terror acerca de un amenazador limo verde no lo teme realmente, ya que es tan ficticio como su miedo[219]. En realidad está participando en un juego de 'hacer-creer' con la pantalla, que, en opinión de Gregory Currie, se refiere únicamente al contenido de la ficción, y no a la relación perceptiva del espectador con dicho contenido ficticio[220]. A este respecto nos parece sumamente interesante la opinión de Enrico Terrone, quien propone una interpretación alternativa del mencionado proceso de 'mímesis' en el cine que intenta superar las dos teorías vigentes por el momento a este respecto[221]:

a) *Teoría de la imaginación impersonal* (Currie[222] ; Gaut[223]): El espectador hace uso de las imágenes y sonidos que percibe para construirse un mundo ficticio propio[224]

---

[217] CHATKO, R.J., 2004, "Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16, Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 33-43 ; IRIARTE, F., 2004, "High Concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos", ibid., pp. 59-60

[218] ELSAESSER, Thomas y BUCKLAND, Warren, 2001, *Studying Contemporary American* Film, New York, Oxford University Press ; BUCKLAND, Warren, 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Recherches en Communication*, Nº 19 ; LANDER, Rómulo, 2007, Lógica del acting out y del pasaje al acto, *en El Sigma.com*, Internet

[219] WALTON, Kendall L., 1990, Mimesis as Make-Believer, New York, Harvard University Press, pg. 242, citado por BUCKLAND, op. cit.

[220] CURRIE, Gregory, 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press, citado en ibid.

[221] TERRONE, Enrico, 2012, "Connecting Words: Mimesis in Narrative Cinema", en CURRIE, G., KOTÁTKO, P. y POKORNY, M. (eds.), *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, LonDon, College Publications

[222] CURRIE, Gregory, 1995, "Visual Imagery as the Simulation of Vision", en *Mind & Language*, Vol. 10, Nº 1-2

[223] GAUT, Berys y KIVY, Peter, 2015, "The Philosophy of Movies", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Internet

[224] REST, Jaime, 1966, "Shakespeare y la imaginación impersonal", en *Cuadernos del Sur*, Año 9, Nº 5

b) *Teoría de la visión imaginaria*: El espectador imagina que ha percibido los hechos de la ficción porque cree que realmente forma parte de dicho mundo ficticio[225].

Terrone opina que ambas teorías se sustentan en una misma falacia, a saber, la de concebir el mundo de la ficción como si fuera un universo posible paralelo al real. Este investigador piensa que los mundos de la ficción son 'artifactuales', es decir, que son creados a partir de elementos de nuestra realidad empírica que el espectador reconoce ; esta circunstancia explica, según él, por qué el mismo puede imaginar que ha percibido los hechos que se le narran sin que necesite imaginar a la vez que forma parte realmente de dicho universo de ficción. Por otra parte, y según José Mª Pérez Lozano, el film "… *es un concepto muerto que sólo cobra vida cuando un hombre lo contempla*". Esta relación 'film-hombre' se basa en tres posiciones[226]:

- Para unos espectadores, el cine es sólo una diversión, una evasión, un esparcimiento como otro cualquiera.

- Para otros, en el extremo opuesto, cada película es sólo un objeto de laboratorio, un puro interés estético, pero sobre la base de una estética deforme por deshumanizada.

- Para otros espectadores, por fin, el cine es un arte humano y accesible, sin secretos, que puede ser entendido por todos, que es para todos -al menos, teóricamente- y que no es jamás un fin en sí mismo, sino un medio ; un medio expresivo por el que se nos comunica una parte de belleza.

El problema general del impacto del cine sobre el hombre tiene su raíz en el proceso de identificación hombre-film. Como lo describe Béla Balazs, por esta identificación el espectador se sitúa en el centro de la imagen, operándose un curioso caso de desdoble de personalidad: somos el protagonista del film, y a la vez somos también el ojo cinematográfico capaz de trasladarse allá Donde el director quiere llevarlo[227]:

> "Sujeto el hombre por la cámara, atado, inmóvil, queda a merced del bombardeo de sensaciones a que le llevarán la imagen, el sonido, el movimiento, el color, el relato. La absorción es total. El espectador está preparado para el proceso

[225] LEVINSON, Jerrold, 2015, "Contemplar el arte", en *Casa del Libro*, Epub ; CARRANZA, Marcela, 2015, "La realidad de la fantasía", en *Revistababar*, Internet
[226] PÉREZ LOZANO, José María , 1968, *Formación cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors, pp. 3 ss.
[227] BALAZS, Béla, 2010, *Early Film Theory*, New York, Berghahn Books

de identificación, ese penúltimo peldaño que puede llevar, incluso, a un estado de absorción patológica que bien podría llamarse 'éxtasis cinematográfico'"[228].

El cine, en definitiva, actúa sobre la psicología del individuo del siguiente modo[229]:

- Previa una disposición favorable de la voluntad a recibir las desconocidas sensaciones
- Mediante el aislamiento del espectador y su entronque, al mismo tiempo, con la psicología colectiva de la multitud
- Por el olvido del yo consciente y su transferencia a otro ser distinto
- En una situación inicial de pasividad que cambia en actividad -pasiva a lo largo del film- gracias a la Identificación, que transforma en realidad cotidiana el onirismo de la realidad fílmica ; identificación que se acentúa por
- El juego simbólico de las imágenes que, además de obedecer a un objetivo, son también conceptos, símbolos con los que el espectador simpatiza[230].

El concepto aquí utilizado de 'juego simbólico' se ha tomado prestado de la psicología infantil, especialmente de las teorías genéticas propugnadas por Jean Piaget[231]. Según Sergio Delgado[232], las estrategias simbólicas del cine operan sobre la audiencia al modo de juegos de reconocimiento e invención de identidad que satisfacen la necesidad humana de comprensión y recreación de la realidad, como durante la infancia. En definitiva, tanto el teatro como el cine nos ayudan, cada uno a su manera, a recrear momentos emocionales tensos que hemos podido vivir pero también nos ayudan a prepararnos para

---

[228] Las consideraciones anteriores están en gran parte presagiadas por algunas ideas del filósofo ya citado Arthur Schopenhauer, quien se manifiesta de la siguiente manera acerca de las obras literarias de ficción en general y el teatro en particular: "*En las obras de creación literaria, sobre todo en las épicas y las dramáticas, encuentra cabida una propiedad bien distinta de la belleza: lo interesante. […] La belleza constituye siempre una cuestión del conocer y se dirige únicamente al sujeto del conocimiento, no a la voluntad. Es más, la percepción de lo bello presupone un pleno silencia de la voluntad en el interior del sujeto. Muy al contrario, damos en llamar interesante a un drama o a un relato, cuando los acontecimientos y las acciones descritas nos hacen sentirnos como si tomáramos parte en ellas, dada su similitud con sucesos reales en los que se halla implicada nuestra propia imaginación. El destino de los personajes representados es experimentado entonces como el nuestro propio*". [SCHOPENHAUER, Arthur, 1996, *Manuscritos berlineses*, Valencia, Pre-Textos, pp. 77-78 ; PANEA MÁRQUEZ, J.M., 2004, *Arthur Schopenhauer: del dolor de la existencia al cansancio de vivir*, Sevilla, Kronos]

[229] PÉREZ LOZANO, op. cit., pp. 15-16

[230] MERCADER,Yolanda, 2000, *Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana

[231] PIAGET, Jean, e.a., 1982, *Juego y desarrollo*, Barcelona, Grijalbo ; DE PUELLES LÓPEZ, Juan, *El juego simbólico en psicología evolutiva*, Script.com, Academia.edu

[232] DELGADO, Sergio, "¿Por qué nos gusta el cine?", en *Psicología en la Red*, Internet

esas situaciones. En ese sentido se puede considerar al cine como un juego simbólico creado por profesionales y con grandes recursos. Si el director ha realizado un buen traba-jo en la creación de los personajes y escenas, veremos en la sala de cine como las personas en cierta forma sufren e incluso lloran, cada una por sus razones, aunque el hecho es ficticio o irreal: no es verdad lo que nos muestra la pantalla, pero el espectador se deja llevar y su mente actúa 'como si fuera verdad'. Si pusiéramos en ese mismo instante a un observador objetivo contemplando, no la película, sino la reacción del público, esta persona captaría la escena como absurda. Personas que lloran, padecen o se alegran y ríen, por el simple hecho de mirar unas imágenes con sonido. En su intento de establecer las características de la audiencia cinematográfica con determinados actores y determinados géneros cinematográficos desde el punto de vista psicológico, Jean Mitry afirma lo siguiente[233]:

- Al contrario que la imagen común de un objeto, que se identifica con el mismo en la medida en que lo plantea como existente, la imagen fílmica no es un signo fijo, por cuanto que en este caso "*... el significante y el significado son dos hechos absolutamente distintos, de naturaleza completamente diferente, y que la imagen, cuando significa, significa otra cosa que lo que muestra, aunque lo haga por medio de lo que muestra*".

- Contrariamente a la realidad, Donde las cosas no están comprometidas más que por su sola presencia, por su evidente disponibilidad, en el cine las cosas se hallan comprometidas en una serie de acontecimientos con un principio y un fin, una finalidad.

- Al contrario que en las demás artes, Donde el objeto representado desaparece detrás de su propia representación, en el cine la representación se identifica con lo representado, ya que el realizador de cada film organiza las cosas que reproduce en un marco elegido exprofeso.

- Cada imagen fílmica está ligada a un marco determinado. Es lo que suele denominarse 'efecto pantalla': la pantalla de proyección aparece como una ventana abierta sobre un horizonte, y esa impresión "*... está reforzada por el hecho de que la imagen, que me muestra un paisaje limitado por una pantalla, sucede a otra imagen que me ha hecho ver otro aspecto de este mismo paisaje, y una nueva imagen me mostrará en un momento lo que todavía está fuera del campo*".

- La imagen fílmica es percibida simultáneamente en dos planos diferenciados: el puramente perceptivo, que se refiere a la lógica, a la experiencia y al juicio, y el compositivo, que "*... nos da la imagen por lo que es, y por el cual vemos un dato estructurado*".

[233] MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, *Enciclopedia*, op. cit. IV, pp. 288 ss.

Es precisamente esa especificidad de la imagen fílmica, según Mitry[234], la que permite a la audiencia participar de su realidad, introducirse en su espacio, identificarse con ella e incluso en ocasiones dejarse fascinar, como hemos visto. Al apagarse las luces de la sala de proyección, como hemos visto, el espectador renuncia por un momento a su propia personalidad, dando lugar a una auténtica catarsis con connotaciones cuasireligiosas ; a este respecto escribe Luis Buñuel[235]: "*El mecanismo productor de imágenes cinematográficas, por su manera de funcionar, es, entre todos los medios de expresión humana, el que más se parece al de la mente del hombre, o mejor dicho, el que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño. El filme es como una simulación involuntaria del sueño*". G. Cohen-Séat, por su parte, manifiesta[236]:

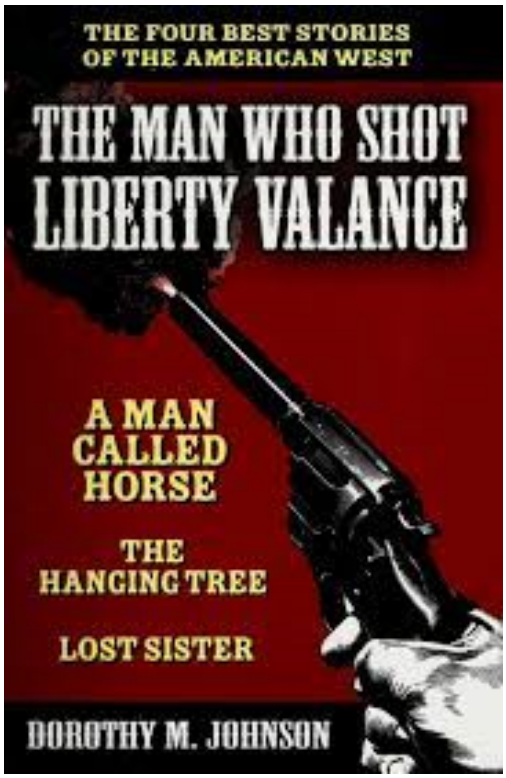
> "El resorte de esta participación es un fenómeno de mimetismo que procede directamente del conocimiento intuitivo. En algunas condiciones lo que es visto en la pantalla da lugar, a nivel de la más elemental toma de conciencia inicial, a esbozos de movimientos de acompañamiento que son inseparables y como constitutivos de la comprensión de las actividades percibidas en estas condiciones. De manera que esta comprensión no sería tanto la causa como la consecuencia de la parte tomada por el espectador de las conductas y de los comportamientos de los demás a lo largo de los acontecimientos que se desarrollan en la pantalla".

En opinión del mencionado Andrew Tudor[237], la mayoría de la gente se relaciona con el cine según una maquinaria psicológica basada en una combinación de identificación y proyección ; dicho modelo es aplicable, según él, tanto en lo referente a los actores fílmicos (*star-system*) como en relación con la estructura argumental de las películas (*story-type*), que actualmente parece tener cada vez más importancia, mientras que en los días del público de masas era indubitablemente el 'star-system', como es sabido, el que arrastraba a las audiencias[238]. En opinión de Christian Leal, sin embargo, esto dista bastante de ser de ese modo, ya que, según él, "… *a pesar de que siempre se dice que una buena historia hace que el público vaya a las salas corriendo, la verdad que son los actores los que hacen la mayor parte … Los actores hacen mucho en esta industria, y más desde que ya no sólo se limitan a interpretar sino que quieren estar involucrados en toda la elabora-*

---

[234] MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, *Enciclopedia*, op. cit. IV, pp. 288 ss
[235] GUBERN, Román, 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat, pp. 42-43
[236] COHEN-SÉAT, G., y FOUGEYROLLAS, P.,1980, *La influencia del cine y la television*, México, Fondo de Cultura Económica
[237] TUDOR, Andrew, 1975, Cine y Comunicación social, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 85 ss
[238] DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 2021, *A propósito del estrellato*, Scribd.com, Academia.edu

ción de una película". La especificidad de la interpretación cinematográfica, que se ve auxi-liada por los cambios de encuadre y por los mo-vimientos de la cámara, cosa que no ocurre en el teatro, donde el principal elemento significativo es el gesto, ayudó, como dice Tudor, a "... *crear un cuerpo de actores cinematográficos famosos que 'se representaban a sí mismos' en diferentes grados*", desarrollando una personalidad relativamente fija en las mentes de su público que sería alimentada con posterioridad en otras apariciones en la pantalla: la blanda sofisticación de Cary Grant, la ruda honestidad de John Wayne, la inseguridad de James Stewart, la agresividad de Katherine Hepburn, etc.[239]



Edgar Morin, por su parte, coincide en esta apreciación diciendo que la supuesta 'estrella' "… *tiene dos vidas: la de sus películas y la suya propia. La primera tiende a dominar o a posesionarse de la otra. Las 'estrellas' en su vida cotidiana, están como con-denadas a imitar su vida de cine dedicada al amor, a los dramas, a las fiestas, a los jue-gos y a las aventuras. Sus contratos las obligan a imitar a su personaje de la pantalla, como si éste fuera el auténtico. Las 'estrellas' se sienten entonces reducidas al estado de espectros que engañan el aburrimiento con* parties *y diversiones, mientras que la cámara absorbe la verdadera sustancia humana: de ahí el tedio hollywoodiense*"[240].

Los mejores directores del sistema de Hollywood fueron precisamente los que más brillantemente supieron sacar provecho de esas características estereotipadas – ya fueran reales o ficticias- de actores y actrices: así, John Ford, por ejemplo, contrapone de modo magistral las personalidades de Wayne y Stewart en *The Man who shot Liberty Valance* ('El hombre que mató a Liberty Valance', 1962), y Anthony Mann hizo lo mismo en una serie de westerns memorables ; una buena parte del placer que obtiene el espectador en la ya citada *North by Northwest* ('Con la muerte en los talones', 1959), de Alfred Hitch-

[239] LEAL, Christian, *Hollywood vuelve a recurrir al 'star-system' para cosechar éxitos*, Internet ; DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 2021, *A propósito del estrellato*, Scribd.com, Academia. edu
[240] MORIN, op. cit., pg. 51

cock, se debe, según Tudor, aparte de al buen hacer de este director, a sus constantes ataques a la suave personalidad de Cary Grant, que también fue utilizada con éxito por Howard Hawks en sus comedias, aunque de un modo tortuoso e invertido.

La música cinematográfica

La propia historia de la música en la Modernidad nos relata numerosas instancias de vinculaciones entre este género artístico y otros géneros (tal como éstos quedaron definidos por la Ilustración), que, de algún modo, ponen de manifiesto una disposición del sujeto artístico a considerar la música más allá de los límites epistemológicos y formales impuestos por el pensamiento moderno. No hay más que recorrer el desarrollo de las formas cantadas –desde la canción de cámara hasta la ópera–, la música para ballet -particularmente a partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX- y, especialmente, las numerosas formas de articulación musical en cine y las artes escénicas para comprender esta tendencia. En las últimas décadas, este rumbo se marcó mucho más profundamente con expresiones artísticas en las que los discursos sonoros han sido concebidos de acuerdo con principios visuales, cinéticos, táctiles, kinéticos, entre otros, muchos de ellos consustanciados con formas contemporáneas de producción plástica, literaria, de danza, etcétera. No obstante, los discursos académicos acerca de este tipo de producciones musicales, basados en la concepción iluminista de las Bellas Artes, siguen en general marcando la frontera entre lo musical y lo extramusical en términos de una delimitación de los campos perceptuales (lo sonoro, lo visual, etc.) y de las características físicas de las señales producidas (el sonido, sus rasgos acústicos y su articulación discursiva). Así, la musicología tradicional, centrada en la noción de autonomía de la obra musical, tiende a considerar aquellos fenómenos estéticos como si atravesaran los límites entre disciplinas artísticas, más que como si los extendieran[241].

[241] SHIFRES, F., 2012, "Más allá de lo sonoro: La música, sus límites y vinculaciones desde una lectura psicológica", en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 7, Nº 2, Bogotá, pp. 6-7

Por otra parte, al contrario de lo que puedan decir la mayor parte de las teorías sobre estética musical, la música, en opinión de Ramón Valls Gorina y Joan Padrol[242], no es otra cosa que un "*... arte aplicado, que con Bach y luego con el clasicismo y el romanticismo se liberó de servidumbres funcionales y logró una autonomía estética y expresiva*". A pesar de esa circunstancia, la mayor parte de la producción musical sigue estando destinada, según estos autores, a cumplir una función accesoria que consiste en acompañar a una acción complementaria "*.. que se desarrolla ante un público, que se alinea y ordena en filas frente a un escenario* [música incidental, ópera, ballet, opereta, Singspiel, zarzuela y revista] *o frente a una pantalla* [cine] *dispuesta para recibir las imágenes 'móviles' que se han de proyectar en ella*". Entre la música teatral y la cinematográfica existen, según ellos, evidentes similitudes funcionales y técnicas, y por lo general se puede hablar de dos tipos de manifestaciones musicales en ambos contextos:

a) Musica consustancial a la escena (teatro) o a la secuencia (cine), cuando el texto exige la presencia de música

b) Música para la escena o la secuencia, como complemento de la misma.

Valls & Padrol sintetizan como sigue su punto de vista, circunscribiéndose al aspecto cinematográfico de esta cuestión:

> "En resumen, puede concluirse que la música cinematográfica ocupa en las coordenadas de la creación musical una situación muy concreta y particular por su función y a la vez insólita por su novedad. Por su cometido, se encuadra de pleno en el área de la música utilitaria ; dentro de ésta, pertenece al epígrafe de la que se vincula a una acción escénica en la que se desarrolla como una rama especial ... desgajada de la música para el teatro, de la que se diferencia por su integración *ad aeternum* a los valores artísticos expresivos y ambientales que forman el complejo cinematográfico y en definitiva la película como entidad artística, suma de todos sus componentes expresivos (dirección, fotografía, decoración, escenario, música, etc.)".

Por otra parte, Herminia Arredondo y Francisco J. García Huelva se preguntan a este respecto[243]:

> ¿Cómo es posible que se tenga esta idea de la música en el cine, de la relación entre la imagen sonora y la visual, cuando los conceptos de objeto sonoro,

[242] VALLS GORINA, Ramón, y PADROL, Joan, 1990, *Música y Cine*, Barcelona, Ultramar, pp. 22-25
[243] ARREDONDO, H., y GARCÍA HUELVA, Fr., 1998, "Los sonidos del cine", en *Comunicar*, Nº 11, pp. 102-103

> paisaje sonoro, ruido y silencio como materia musical, medio ambiente sónico, música concreta y electrónica ..., inundan nuestra manera de hacer y concebir la música y son ampliamente conocidos desde finales de los sesenta a través de las publicaciones de Pierre Schaeffer[244] y de la obra pedagógica de R. Murray Schafer, entre otros?

Este último autor –-acuñador del término 'esquizofonía' (separación de un sonido de su fuente, o la enfermedad causada por esta división)- afirma[245]: "*En el transcurso del siglo XX, todas las definiciones convencionales de la música han sido refutadas por las abundantes actividades de los músicos mismos*". En otro lugar observa: "*Hemos dividido al sonido del generador del sonido. [...] Los sonidos se han arrancado de sus fuentes naturales y se les dio una existencia independiente y amplificada. [...] El sonido vocal, por ejemplo, ya no está más atado a un agujero en la cara, sino que ahora es libre de aparecerse de cualquier parte en el paisaje sonoro*". Se refiere a la amplia utilización de los instrumentos de percusión, la introducción de procedimientos aleatorios, la apertura de las composiciones y salas de concierto a los sonidos exteriores a las mismas, la música concreta utilizando la cinta magnetofónica, o la música electrónica. Toda esta amplia oferta, cualquier cosa que suene, el nuevo paisaje sonoro de la vida contemporánea, el universo sonoro ... conforman el nuevo *soundscape*, determinan la nueva orquesta y los nuevos músicos así como la tarea de los educadores musicales. Si oímos y hacemos música en nuestra cotidianidad recurriendo no sólo a los instrumentos y sonidos supuestamente habituales, sino que trabajamos con variados objetos sonoros, construyendo con sonidos, ruidos y silencio, nuestra postura ante la música en el cine implicaría la asunción de estas mismas propues-tas que ampliamente rebasan aquella mirada sesgada.

Mientras, el cine llamado clásico, concebido como arte fundamentalmente visual enriquecido con el sonido, la palabra y la música, ha cedido ante un cine moderno que implica un nuevo uso de lo parlante, de lo sonoro y de lo musical, una dimensión original de la palabra oída: "… *ya no es una dependencia o una pertenencia de la imagen visual, pasa a ser una ima-gen sonora de pleno derecho, cobra una autonomía cinematográfica, y el cine se hace verdaderamente audiovisual*"[246]. En opinión de Amparo Porta[247], el cine

---

[244] SCHAEFFER, Pierre, 2003, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza
[245] SHAFER, R. Murray, 1969, *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi
[246] DELEUZE, Gilles, 1987, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*,Barcelona, Paidós, pg. 320
[247] PORTA, Amparo, *Cine, música y aprendizaje significativo*, Internet

ha sido el gene-rador del resto de espacios audiovisuales. A través de él, tanto la industria discográfica como la publicitaria, la de la propaganda y los grandes espacios televisivos, han aprendido a sincronizar emociones y deseos, espacio y tiempo, creando una fusión de distintos len-guajes que resulta algo más que la suma de todos ellos:

> "La música en el cine crea el motor afectivo de la historia, siempre va detrás de la imagen, pero de forma paradójica actúa de cómplice del espectador anticipándole la tensión creada. La música en el film es la que más sabe de la historia en un momento determinado, y así se lo va diciendo al oído al espectador".

El conocido compositor norteamericano Aaron Copland recibió en 1949 el Oscar a la Mejor Música Original por la banda sonora de *The Heiress* ('La heredera', 1949), de William Wyler. Dicho director se marcó un tanto al conseguir que Copland se ocupase de la misma. El referido músico había llevado a cabo ya un trabajo memorable para películas tales como *Our Town* ('Sinfonía de la vida', 1940), de Sam Wood, así como también para *Of Mice and Men* ('La fuerza bruta', 1939) y para *North Star* (1943), ambas de Lewis Milestone, pero se había ganado una reputación de 'rojo' por su trabajo en esta última, ambientada en Ucrania durante la ofensiva nazi a la Unión Soviética (pese a que -curiosamente- a su director, cineasta norteamericano de origen ruso, no se le recriminó en absoluto por haberla realizado), y Wyler tuvo que discutir intensamente con los ejecutivos de la Paramount para que autorizasen a Copland a componer la música en el clima de sospechas (caza de brujas) que se respiraba en Hollywood en 1949[248]. Por otro lado, muchas escenas de ese film, como comenta Roy M. Prendergast[249], "... *dependen poderosamente de la música para conseguir su efecto dramático*". Por ejemplo, al percatarse la protagonista

[248] RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando, 2013, *Mervyn LeRoy y Lewis Milestone: cine de variedades vs. cine con mensaje*, Amazon-Kindle

[249] PRENDERGAST, Roy M., 1992, *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York, W.W. Norton & Cº, pp. 89 ss.

de esta película, Catherine, de que su novio Morris la ha abandonado, la música interviene cuando el diálogo de ésta con su tía termina:

> "Los primeros cinco compases constituyen una variación sobre un material temático utiliza-do con anterioridad. A lo largo de los mismos la pantalla muestra a la tía y a la muchacha sentadas e inmóviles, contemplativas. El basso ostinato (Do sostenido) tiene la misma cualidad estática que la imagen. Sin embargo, a partir del compás 6 pone en funcionamiento un recurso que los compositores de escena han utilizado a menudo para resolver diversos tipos de situaciones psicológicas: la línea del bajo recuerda una 'passacaglia', y la música se eleva hasta al-canzar el clímax en un fortissimo (compases 6-20), punto en el cual la heroína se derrumba por completo y comienza a sollozar".

Tal utilización de la 'passacaglia' (tema con variaciones) como recurso para sugerir un estado psicológico de percepción de lo inevitable ha sido llevada a efecto con frecuencia, como constata Prendergast, por compositores del pasado en obras del género más diverso ; recuérdese, por ejemplo el 'Lamento de Dido' de la ópera de Henry Purcell 'Dido y Eneas' (1689), o bien el 'Crucifixus' de la Misa en Si Menor de Johann Sebastian Bach. Por otro lado, ese tipo de bajo le sirve asimismo a Copland en este caso para proveer las necesarias disonancias en los compases 6 al 12. Si esta música se interpreta prescindiendo del bajo, parece sumamente heroica y diatónica, lo cual sería totalmente inapropiado para esta escena ; sin embargo, añadiendo el bajo se comunica perfectamente la sensación de un dolor psíquico insoportable que explota finalmente en sollo-zos. La secuencia concluye con ambas mujeres sentadas una cerca de la otra y la música fundiendose poco a poco. Porta corrobora:

> "Esta técnica, utilizada de forma preferente por el cine, tiene carácter adaptativo. Podríamos decir que, de todas las formas musicales, es la que de forma más sencilla admite seguir o anticiparse a la imagen. La variación es la encargada de proporcionar al cine dos de sus elementos básicos: en primer lugar ayuda a crear el sentido de unidad de la historia, porque se hace cotidiana para el espectador y forma parte de la trama al igual que los personajes o los espacios escenográficos más habituales. Sin embargo, su capacidad de ser modificada manteniendo sus características básicas, hace que anticipe o cree las consecuencias de la acción dramática, en la medida en que se disfraza según la naturaleza emocional de la historia. Esto ocurre, al menos, en las películas de corte tradicional, que proporcionan de esta manera una lectura al espectador mucho más rápida, convergente y menos reflexiva que el resto de los lenguajes incorporados como son la imagen y la palabra. A veces, cuando éstas todavía no indican nada, una variación del tema de la música de la película, es suficiente para crear la expectativa".

En una secuencia anterior la música de Copland desempeña otra función dramática diferente: la de añadir una nueva dimensión a los elementos argumentales que ya están presentes[250]. El padre de Catherine llama a su hija y a la criada para informarles de que se encuentra enfermo. Cuando esta última se ha marchado, se entabla una discusión entre padre e hija, en el curso de la cual éste le asegura a ella que le ha hecho un gran favor haciéndola romper su compromiso con un trepador miserable, pero Catherine no está de acuerdo con este planteamiento, desarrollándose el siguiente diálogo:

Catherine.- Me has engañado. Has creído que un hombre guapo e inteligente se aburriría tanto conmigo como tú ...

Doctor.- Morris no te quería ...

Catherine.- Ahora lo sé, gracias a ti.

Doctor.- Mejor saberlo ahora que dentro de veinte años.

Catherine.- ¿Por qué? He vivido contigo durante veinte años hasta descubrir que tú no me quieres. No creo que Morris me hubiese hecho más daño o me hubiese hecho pasar más hambre a cambio de mi afecto que tú. Y dado que tú no has podido quererme, podías haber permitido que otra persona lo intentase.

> "La función que desempeña aquí la música es expresar la angustia experimentada por el doctor al constatar que su hija le odia. ... Mientras la escena va progresando, Copland acentúa hábilmente el diálogo con algo así como una puntuación musical. El padre de Catherine afirma: 'Algún día encontrarás a un hombre honesto y decente. Tienes muchas buenas cualidades ...'. '¡Y hasta treinta mil cada año!', le interrumpe Catherine después de sonar el Sol# del compás 5. El padre continúa con su argumento: '*Sabes que es un canalla*'. Inmediatamente después de escucharse un nuevo Sol sostenido en el compás 9 Catherine le espeta directamente a la cara: "*Yo le quiero, ¿tanto te humilla eso?*". Se trata de un tratamiento musical del diálogo a modo de recitativo, una práctica bastante común en el cine, por otra parte" [251].

[250] Ibid., pp. 92-93

[251] El tema que se escucha durante los títulos de crédito de 'La heredera', por otro lado, no es original de Copland, sino que se trata de una adaptación de la conocida arieta francesa 'Plaisir d'Amour', compuesta por Johann Paul Aegidius Schwartzendorf (1741-1816), más conocido como 'Martini il tedesco' a causa de su pseudónimo francés (Jean-Paul Égide Martini), un compositor de origen alemán que desarrolló la mayor parte de su actividad en París. Al parecer se trata de una imposición de la productora, como informa el crítico musical norteamericano Lawrence Morton: "*He escuchado privadamente una grabación de la música para los títulos de crédito de 'La heredera' que compuso Copland. No es, desde luego, tan hermosa como su substituta, pero ciertamente mucho más relevante para la película que produjo Wyler*". [MORTON, Lawrence, 1946, "On the Hollywood Front ", en *Modern Music*, vol. 23, Nº 4]

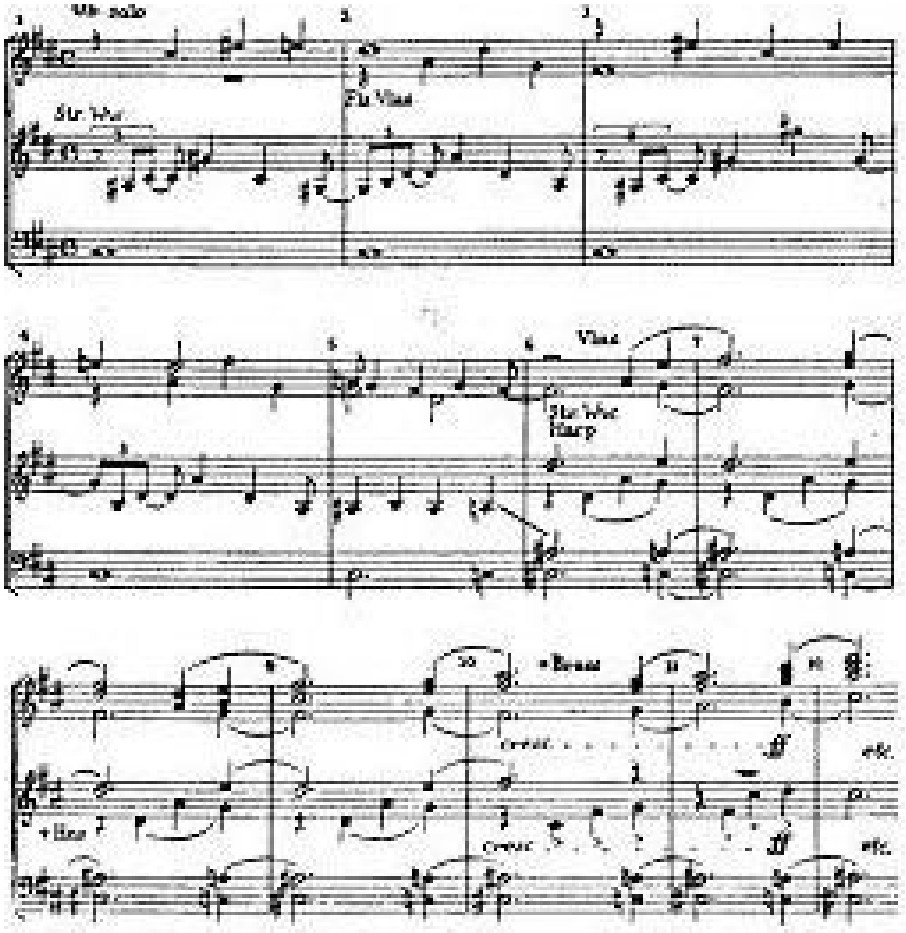
Como subraya Rafael Núñez Ramos, el uso abundante de la música en el cine constituye el indicio más evidente de que persigue los efectos estéticos del ritmo, aunque frecuentemente no trate sino de simularlos[252]. Esto último es lo que ocurre cuando la música acompaña a la acción o anuncia cierto tipo de acontecimientos, puesto que sigue fielmente el movimiento narrativo, el curso de las acciones, su funcionalidad es a menudo enfática y redundante, como cuando al final de *Casablanca* ('Casablanca', 1942), de Michael Curtiz, la música de Max Steiner subraya de modo melodramático la despedida de Rick y Elsa, ya de por sí lo es bastantea: "*No remueve los átomos de la imagen, sino que los dobla o comenta innecesariamente*". Para no caer en la prosa vagamente poetizan-te, la música debe marcar su propio camino que, por no tener significado propio, puede actuar, transformando, enriqueciendo (pues es claro que el sentido inmediato no se pierde) el de las imágenes: un ejemplo es el de la película de Peter Greenaway *The Draughtsman's Contract* ('El contrato del dibujante', 1982) Donde en la banda sonora de Michael Nyman se suceden las confluencias y bifurcaciones entre los dos planos:

> "El papel rítmico de la música en el filme se reconoce en la índole de los demás elementos con los que entra en correlación y en el carácter sintagmático, lineal, y no paradigmático, de la misma; relación sintagmática, pues el ritmo es sucesión de estímulos que se evocan mutuamente, y no acumulación, y, consiguientemente, relación con elementos de su misma índole sensorial (música antecedente o consiguiente, silencio o voz humana), o de índole homóloga (efectos visuales, movimientos de cámara, juegos de luces: recuérdese la música visual). Frecuentemente la música interviene para cubrir espacios vacíos, para mantener la impresión de movimiento continuo que el ritmo necesita en situaciones en que el tiempo se detiene, como ocurre en las pausas descriptivas: puede observarse, por ejemplo, la diferencia de tratamiento que tienen los planos descriptivos, en que toda expectativa de acción ha quedado suspendida, que parecen pedir acompañamiento musical, frente a aquellos en que se detiene el movimiento de un personaje, pero se conserva la expectativa de acción, a los que conviene más el silencio".

El citado Copland adjudica las siguientes funciones a la música en las películas[253]:

- "*La música puede crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar*".

[252] NÚÑEZ RAMOS, R. *El ritmo en la literatura y el cine*, Internet
[253] PRENDERGAST, op. cit., pp. 213 ss.

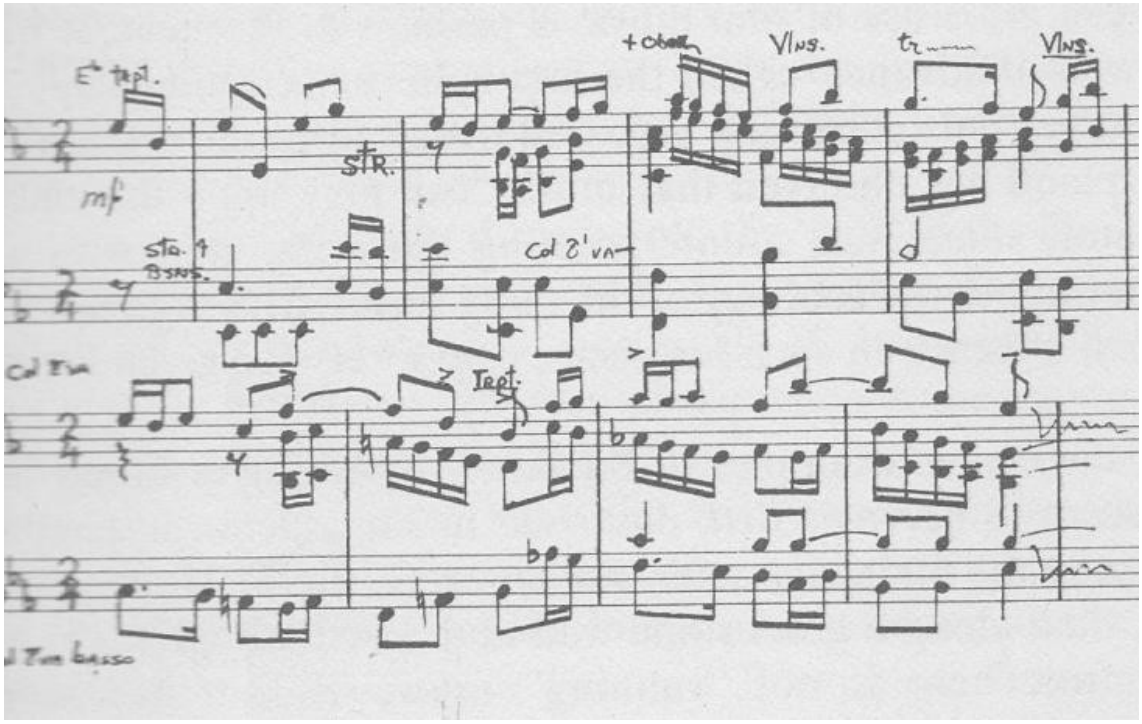


ATree Grows in Brooklin (Elia Kazan)

Se refiere aqui Copland al llamado 'color' local que la música puede contribuir a plasmar en un film, ya sea incluyendo materiales folklóricos específicos, como pueden ser, por ejemplo, las melodías marineras que hace sonar Adolph Deutsch en *Action in the North Atlantic* (1943), de Lloyd Bacon, o los cánticos callejeros de que hace uso Alfred Newman en *A Tree Grows in Brooklyn* ('Lazos humanos', 1945), la opera prima de Elia Kazan, ya utilizando algún recurso colorístico de composición (aplicar la escala pentatónica para sugerir ambientes orientales, por ejemplo), o parodiando los estilos musicales del pasado ; así, vemos como Hugo Friedhofer compone una partitura en estilo concerto grosso para *The Bishop's Wife* ('La mujer del obispo', 1947), de Henry Koster, y David Raksin imita a Händel en *Forever Amber* ('Ambiciosa', 1947), de Otto Preminger.

- "*La música pude usarse para subrayar o sugerir rasgos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las implicaciones previstas de una situación*".

Forever Amber (Otto Preminger)



Así, por ejemplo, en la secuencia final de *Force of Evil* (1949), opera prima de Abraham Polonski, la música de David Raksin describe la escena desde un pun-to de vista más emocional que fisico ; el personaje interpretado por John Garfield está corriendo en busca del cadáver de su hermano, pero la música lo que refleja es la quietud psicológica que el personaje experimenta en esos momentos.

- "*La música puede servir como una especie de fondo de relleno neutral*".

Es el caso de la partitura de Hugo Friedhofer para *Broken Arrow* ('Flecha rota', 1950), de Delmer Daves, o de la compuesta por David Raksin para *Will Penny* ('El más valiente entre mil', 1968), de Tom Gries. En esta última, según afirma Prendergast, el compositor trata el diálogo en forma operística, a modo de recitativo: la música rellena explícitamente los espacios en blanco entre frase y frase del texto y vuelve a refugiarse en el fondo al comenzar cada línea: "*El diálogo comienza en el compás 7 con la invocación de Preacher Quint: '*Recuerda la ira del Señor'". El fondo musical desaparece cuando hay alguna frase ; esto limpia el diálogo sin que el técnico de mezclas tenga que bajar el nivel de la música para mezclarla con la banda de diálogos. Los espacios de tiempo que existen entre las frases de Quint son rellenados con una música declamatoria. Nótese có-

mo Raksin especifica claramente el ritmo en el que han de pronunciarse las expresiones '*life for life*' y '*eye for eye*' en los compases 11 y 12. La importancia de esta magistral preocupación por los detalles se puede comprobar especialmente en el compás 12, Donde las cuerdas tocan una figura en 'pizzicato', cuya tercera nota (Re bemol) llena un espacio de corchea en el diálogo. Algo parecido ocurre en *High Noon* ('Solo ante el peligro', 1952), de Fred Zinneman, con banda sonora de Dimitri Tiomkin.

- "*La música puede contribuir a crear un sentido de continuidad en una película*".

La banda sonora es capaz, en efecto, de unificar de forma más o menos sólida los distintos elementos que componen el montaje de una secuencia, a menudo sujetos a un equilibrio precario en su ausencia. Incluso puede llegar en ocasiones a conseguir la continuidad de un film en su conjunto. Es a lo que se refiere Jean Mitry cuando define a la música filmica como "*... medida capaz de justificar el ritmo y las cadencias*"[254].

- "*La música puede proporcionar el engranaje requerido para la estructuración teatral de una escena, reDondeándola con un sentido de finalidad*".

Prendergast refiere a este respecto la siguiente anécdota en relación con el rodaje de *Lifeboat* ('Náufragos', 1943), de Alfred Hitchcock:

> "La razón de que algunas películas no tengan música es generalmente que el productor o el director no la quisieron poner. Ellos entienden la música en relación con el 'realismo'. A menudo suelen preguntar: '¿De dónde viene la música?'. Al oír a Hitchcock inquirir: *'¿De dónde se supone que viene la música en medio del océano?*', el compositor David Raksin replicó: '*Pregunten al Sr. Hitchcock de dónde vienen las cámaras*'"[255].

[254] MITRY, Jean, 1978, *Estética y psicología del cine (2. Las formas)*, Madrid, Siglo XXI, pg. 136

[255] Distintas fuentes atribuyen esta ingeniosa salida a un técnico de sonido, al actor Lionel Barrymore o a alguien implicado en el departamento de música del estudio ; las investigaciones de Prendergast, basadas en una entrevista personal a David Raksin, constatan sin embargo que fue dicho músico quien profirió la frase. [PRENDERGAST, op. cit., pp. 222-223 ; COOK, David A., 2016, *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Cº]

El mencionado Edgar Morin, por su parte, comenta en la misma línea de razonamiento[256]: *"¿Qué hay más irreal que esos ritmos y melodías siempre presentes, en la ciudad y en el campo, en el mar y en la tierra, en la intimidad y en medio de la muchedumbre?*" En opinión del anteriormente citado Siegfried Kracauer, aparte de la ya comentada función de la música fílmica como comentario paralelo o como contrapunto de la imagen cinematográfica, ésta puede manifestarse igualmente de otras formas[257]:

a) Música como espectáculo en sí mismo:

   - Usos problemáticos (audición directa de fragmentos musicales de la tradición clásica o popular)
   - Usos cinemáticos (o más propiamente fílmicos)
   - Comedia musical
   - Integración de la música en la acción, v.gr., la cantata que se interpreta en la secuencia final de la segunda versión de *The Man who knew too much* ('El hombre que sabía demasiado', 1956), de Alfred Hitchcock.

b) Música como núcleo de una película

c) Música visualizada, v.gr., *Fantasia* ('Fantasía', 1950), de Ben Shardsteen/-Walt Disney

d) Interpretaciones operísticas propiamente dichas (para Kracauer, al igual que para muchos otros autores, tales adaptaciones únicamente traen consigo un indeseado choque entre dos géneros artísticos totalmente diferentes, con un resultado sin duda perjudicial para ambos).

Las funciones de la música fílmica vienen a ser las siguientes, siguiendo a Claudia Gorbman[258]:

- Invisibilidad: El aparato tecnológico de la música cinematográfica extradiegética no debe ser visible.
- Inaudibilidad: La música no se debe escuchar conscientemente. Debe de estar subordinada a un diálogo, a la imagen, etc., es decir, al vehículo primario de la narración.

---

[256] MORIN, op. cit, pg. 95
[257] KRACAUER, op. cit., pp. 184 ss.
[258] GORBMAN, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, LonDon, Bloomington, BFI Pub., Indiana University Press, pg. 73

- Destacar emociones: La música de una banda sonora puede subrayar determinadas sensaciones y emociones, pero antes que nada debe significar las emociones en sí misma:

- Suministrar pistas narrativas:
    - Referencial/narrativas: La música suministra pistas referenciales y narrativas, indicando puntos de vista, proporcionando demarcaciones formales y estableciendo localizaciones y personajes.

    - Connotativas: La música 'interpreta' e 'ilustra' momentos de la narración.

- Continuidad: La música provee continuidad formal y rítmica entre planos, en transiciones entre escenas y llenando 'huecos'.

- Unidad: Mediante la repetición y la variación del material musical y la instrumentación la música contribuye en la construcción de una unidad formal y narrativa. Una partitura determinada puede violar alguno de los principios arriba enunciados, siempre que ello se verifique en beneficio de otros principios.

Según Russell Lack, la música cinematográfica es una forma de mensaje emocional altamente codificado. Eso explicaría el indudable hecho de que las convenciones en este sentido establecidas en el primer cuarto del siglo XX hayan resultado ser notablemente perdurables, hasta el punto que el compositor de música para el cine George Antheil comentó lo siguiente[259]:

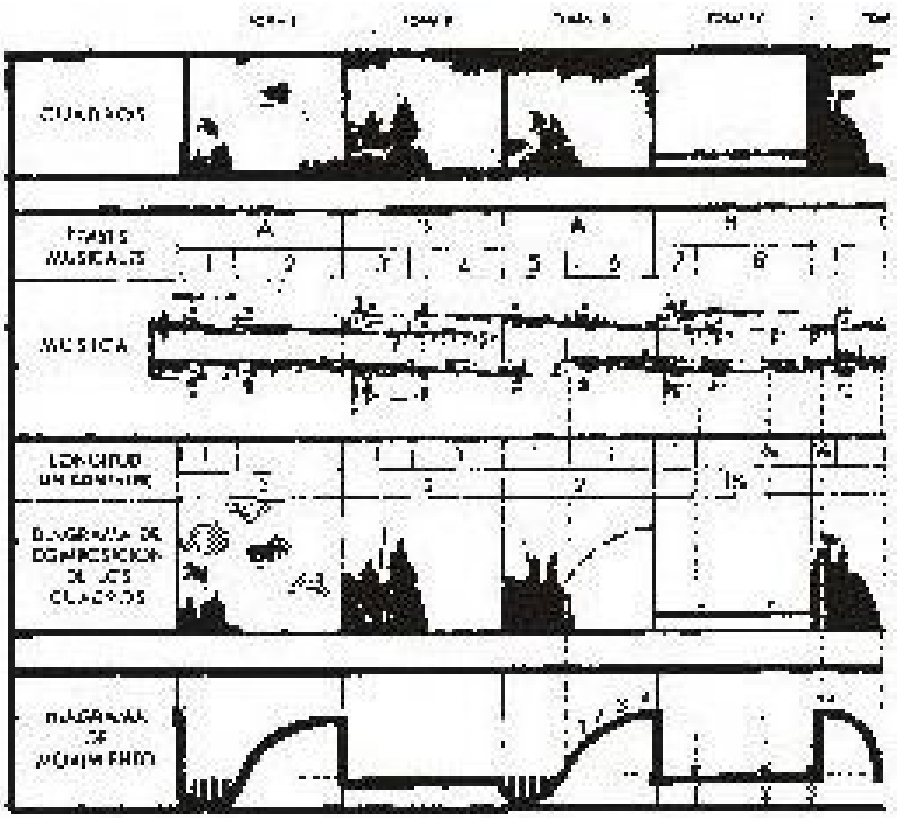
> "La música de Hollywood es casi un medio de comunicación pública, como la radio. Si uno es aficionado al cine (¿y quién no lo es?) puede sen-tarse en una sala tres veces por semana a escuchar las partituras sinfónicas de fondo que elaboran los compositores de Hollywood. ¿Qué ocurre? Que nuestro gusto musical es moldeado por estas partituras que escuchamos sin darnos cuenta. Uno ve amor, y lo escucha simultáneamente. Tiene sentido. La música se convierte de repente en un lenguaje sin que uno lo sepa".

En opinión del filósofo Roger Scruton, la comprensión en la música consiste en reconocer el gesto que la misma encarna. Da por supuesto que todos los oyentes pueden discernir el mismo gesto al escuchar la misma pieza, y que, en consecuencia, existe una comprensión correcta y otra incorrecta de una obra dada[260]. Para la también filósofa Susanne K. Langer, por el contrario, los objetos musicales no designan cosas del mundo del mismo modo en que supuestamente lo hace el lenguaje, porque para ella "… *los*

[259] LACK, Russell, 1999, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra, pg. 225
[260] SCRUTON, Roger, 1979, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica

elementos de la música no son notas de tal o cual altura, ni acordes y compa-ses medidos ; son, como todos los elementos artísticos, algo virtual, creado exclusiva-mente para su percepción … formas sonoras en movimiento"[261]. Para el citado Lack, tanto la música (y especialmente la cinematográfica) como el lenguaje se basan en una articulación del sonido en unidades discernibles y en una especie de gramática, aunque en el caso de la música esta gramática puede ser metafórica. De ahí las convenciones ('arquetipos', en el sentido que Jung daba a este término[262]) que han surgido en torno a la música, similares a los elementos de un léxico.

Gráfico de S.M. Eisenstein para 'Alexandr Nevsky'



[261] LANGER, Suzanne K., 1953, *Feeling and Form*, Now York, Scribner's

[262] Los arquetipos en psicología analítica se refieren a formas subyacentes inaprensibles o *arquetipos en sís en si*, de los cuales emergen imágenes y motivos como la madre, el niño, el trickster y el diluvio universal entre otros. La historia, la cultura y el contexto personal modelan estas representaciones manifiestas, dandoles así su contenido específico. Estas imágenes y motivos se denominan con mayor precisión *imágenes arquetípicas*. Jung rechazó la teoría de la 'tabula rasa' del desarrollo psicológico humano, creyendo que las presiones evolutivas tienen predestinaciones individuales manifestadas en arquetipos. Utilizó primero el término *imágenes primordiales* para referirse a lo que más tarde denominaría 'arquetipos'. [FEIST, J., y FEIST, G.J., 2009, *Theories of Personality*, New York, McGraw-Hill ; JUNG, C.G., 1970, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós ; BENÉITEZ BURGADA, B., 2022, "¿Qué son los arquetipos descritos por Carl Gustav Jung y por qué definen nuestra personalidad?", en *La Vanguardia, 29-IV*]

Un punto de vista parecido al que veíamos más arriba de Kracauer, aunque bastante más radical, es el que mantiene el famoso cineasta soviético Serguei Mijailovich Eisenstein en relación con la famosa escena de la batalla del lago helado de *Alexandr Nevski* ('Alexander Nevski', 1938 ; dicho realizador afirma lo siguiente tras trazar una serie de diagramas del 'ritmo de la imagen' y compararlos con la partitura musical de Serguei Prokofiev para dicha secuencia [*véanse en la página anterior*]:

> "¿Qué encontramos? Ambas gráficas de movimiento se corresponden absolutamente, es decir, hallamos una correspondencia to-tal entre el movimiento de la música y el movimiento del ojo sobre las líneas de la composición plástica. En otras palabras, exactamente el mismo movimiento se encuentra en la base de la estructura musical y de la plástica".

Prendergast, de acuerdo con lo expresado décadas antes por Theodor W. Adorno y Hanns Eisler[263] , critica -acertadamente, en nuestra opinión- dicha concepción eisensteiniana, diciendo que tal identificación de ritmo musical con ritmo visual "... *es más que nada metafórica*", y que en realidad lo único que demuestran las gráficas elaboradas por el director soviético es el hecho de "... *que existe similitud entre la notación musical y la secuencia fílmica*". En todo caso, dichas suposiciones de Eisenstein sólo darían fe, desde su punto de vista, de la deficiente formación musical de ese realizador:

> "La música es un arte que se mueve a través del tiempo, un arte que no se puede percibir de manera instantánea ; sin embargo, en los gráficos de Eisenstein las imágenes se perciben instantáneamente. Y mientras que para el director cinematográfico es posible controlar de alguna manera, a través de la composición del encuadre, la dirección del movimiento del ojo del espectador a lo largo del mismo, de ninguna manera puede controlar el ritmo o la cadencia de dicho movimiento. En la toma IV del diagrama [de Eisenstein] se ven dos banderas en el horizonte. Eisenstein correlaciona esas dos banderas con las dos reDondas de la música. Como ambas banderas constituyen imágenes verticales y se encuentran en conflicto directo con la concepción primaria horizontal del encuadre, el ojo las reconoce instantáneamente. La música, no obstante, es completamente distinta. Si nos atenemos al 'tempo' indicado por Prokofiev de Largo (♩ = **48**), entre la aparición en pantalla de la toma IV hasta que suena la primera reDonda de la banda so-nora transcurren aproximadamente 4 segundos. Hay otros 2½ segundos hasta que se escucha la segunda reDonda. Resulta, por tanto, que el metafórico ritmo de la imagen se reconoce instantáneamente, mientras que el ritmo musical, que según Eisenstein se corresponde con el ritmo de la imagen, tarda 6½ segundos en escucharse".

---

[263] ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, 1976, *El cine y la música*, Barcelona, Fundamentos, pp. 160 ss.

En contra de la concepción 'hegeliana' de la música cinematográfica preconizada por Eisenstein, el ya citado Gilles Deleuze propugna un punto de vista nietzscheano, diciendo[264]:

> *"*En la tragedia, la imagen inmediata musical es como el núcleo de fuego que se rodea de imágenes visuales apolíneas, y no puede prescindir de su desfile. Del cine, que es ante todo arte visual, se dirá más bien que la música añade la imagen inmediata a las imágenes mediatas que representaban al todo indirectamente. Pero en lo esencial nada ha cambiado, a saber, la diferencia de naturaleza entre la representación indirecta y la presentación directa ... Hay efectivamente una relación, pero no se trata de una correspondencia externa -ni tampoco interna- que nos reduciría a una imitación, se trata de una reacción del cuerpo extraño musical con las imágenes visuales completamente di-ferentes, o más bien de una interacción independiente de cualquier estructura común".

Gianfranco Bettetini, de acuerdo con lo anterior, insiste en que "... *el cine no tiene nada que ver con la organización temporal y por tanto rítmica, de formas asemánticas, incorpóreas y sin movimiento ni espacio, como lo son los acontecimientos sonoros*". Es precisamente esta cualidad de los mismos, según él, la que permite a la música procesos de simbolización muy avanzados y que tendencialmente abarcan todas las potencialidades semióticas del mismo acontecimiento, cosa de lo cual las imágenes se muestran incapaces por sí solas. Algo parecido es lo que opinan los citados Aumont y Marie[265] cuando afirman que la música "... *no es, propiamente hablando, un arte representativo o una técnica de representación. Su valor 'representativo', e incluso su valor 'expresivo', son muy convencionales, y dependen estrictamente de consideraciones históricas y culturales que varían sin cesar*". En consonancia con todo lo anterior, Jesús García Jiménez constata que, aunque el discurso musical, con sus propiedades específicas de orden (fraseo, orden secuencial), duración (discurso más próximo a la 'diégesis' que a la 'mímesis') y frecuencia (repetición de elementos significativos), está indudablemente dotado tanto de sonido como de sentido, no debe, sin embargo, ser confundido con el que se desprende del signo verbal[266]:

> "Como signo arbitrario que es, la palabra difiere esencialmente de la imagen (signo motivado), cuyo significante, en opinión de muchos autores, mantiene vínculos de semejanza perceptiva con el objeto que le sirve de referente. El signo musical tiene también, como dice Schaeffer, un sonido y un sentido, pero no deben

[264] DELEUZE, op. cit., pg. 316
[265] AUMONT & MARIE, op. cit., pg. 209
[266] GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, 1993, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, pp. 256-57

> extremarse las analogías entre la palabra y la música como lenguajes. Existe una clara diferencia en la naturaleza del significado. La función del signo verbal es ante todo designar y nombrar y, por ello, el significado del lenguaje verbal es preciso, concreto y monosémico. En cambio la función del signo musical es expresar y su significado es abstracto y sometido siempre a los riesgos de una decodificación aberrante".

Por otro lado, y según este mismo analista, a nivel teórico existen diversas posturas que intentan explicar el papel que juega la música -ya se base ésta en obras preexistentes, conste de partituras originales, fílmicas o no, o se componga de canciones o melodías para el recuerdo, como así ha sucedido a lo largo de toda la historia de la cinematografía- dentro del discurso narrativo audiovisual:

a) *Sintética* (la música como "*... una apreciación subjetiva de la objetividad*" ; Pudovkin[267])

b) *Analítica* (cóncordancia rigurosa entre los motivos musicales y los efectos visuales ; Eisenstein)

c) *Contextual* (la música como elemento necesario y suficiente para crear una atmósfera envolvente)

d) *Parafrástica* (función tópica en los filmes al uso: la música como simple eco y repetición de los diálogos)

e) *Diegética* (respondiendo con propiedad al discurso narrativo en cuanto tal música)

f) *Dramática* (al actuar sobre un universo de emociones, contribuye de ese modo a la definición de la situación narrativa)

g) *Mágica* (confiriendo a la historia una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos tanto de la lengua como del relato)

h) *Poética* (dominio del objeto musical puro, que no se puede categorizar como sonido ni como ruido ; postura de Pierre Schaeffer y también de Igor Strawinsky[268], quien, no obstante, y en opinión de Prendergast, nunca llegó a comprender del todo el papel que desempeña la música en el cine[269])

i) *Pragmática* (acabado final destinado a disimular desequilibrios, fracturas o asperezas que puedan afectar a la continuidad narrativa o dramática)

---

[267] PUDOVKIN, Vs., 1954, *Film Technique and Film* Acting, London, Vision Press
[268] STRAWINSKY, Igor, 1977, *Poética musical*, Madrid, Taurus
[269] PRENDERGAST, op. cit., pg. 227

Michel Chion, por su parte, distingue entre música 'empática' (aquella que expresa directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo en función de códigos culturales de tristeza, alegría, emoción y movimiento) y música 'anempática' (la que muestra una indiferencia ante la situación narrativa, progresando de manera regular, como un texto escrito) [270]. Más adelante, esté mismo autor establece una nueva distinción dentro de la música cinematográfica, esta vez entre música de foso, que acompaña a la imagen desde una posición 'off', y música de pantalla, que, por el contrario, emana de una fuente claramente identificable, situada directa o indirectamente en el lugar y en el tiempo de la acción fílmica, y se refiere asimismo a casos mixtos entre ambas modalidades que pueden producirse[271]:

- La 'música de pantalla' encaja en una 'música de foso', de orquestación más amplia.
- La música empieza como 'música de pantalla' y prosigue como 'música de foso', y el lenguaje musical específicamente cinematográfico a que nos hemos estado refiriendo ha ido desarrollándose poco a poco a lo largo de toda la historia del 7º Arte desde la época del mal llamado Cine Mudo, a la proyección de cuyas obras nunca le faltó, como es sabido, su correspondiente acompañamiento musical.

Durante el mencionado período la utilización de la música tuvo, en efecto, una importancia capital, al estimarse que en la exhibición de las películas constituía un complemento totalmente necesario y del que no se podía prescindir. Sin música, el espectáculo cinematográfico se consideraba incompleto. Victor Wagner lo expresaba ya en 1926 con las siguientes palabras[272]:

> "En la obra cinematográfica vemos una forma artística que depende de otra (la música) para ser completa, y es todavía incompleta e imperfecta para su presentación al público sin su correspondiente acompañamiento musical, como ocurre con el ballet, Donde la danza y la acción están sincronizadas con la música para lograr un todo unitario".

---

[270] CHION, Michel, 1993, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós, pp. 19-28

[271] Un ejemplo de esto estaría constituido por *How 1 make an American Quilt* ('Donde reside el amor', 1995), de Jocelyn Morehouse, en Donde se consigue de manera bastante ingeniosa aunar ambos procesos en un mismo plano-secuencia utilizando el Coro de Zíngaros de Il Trovatore ('El Trovador'), de Giuseppe Verdi.

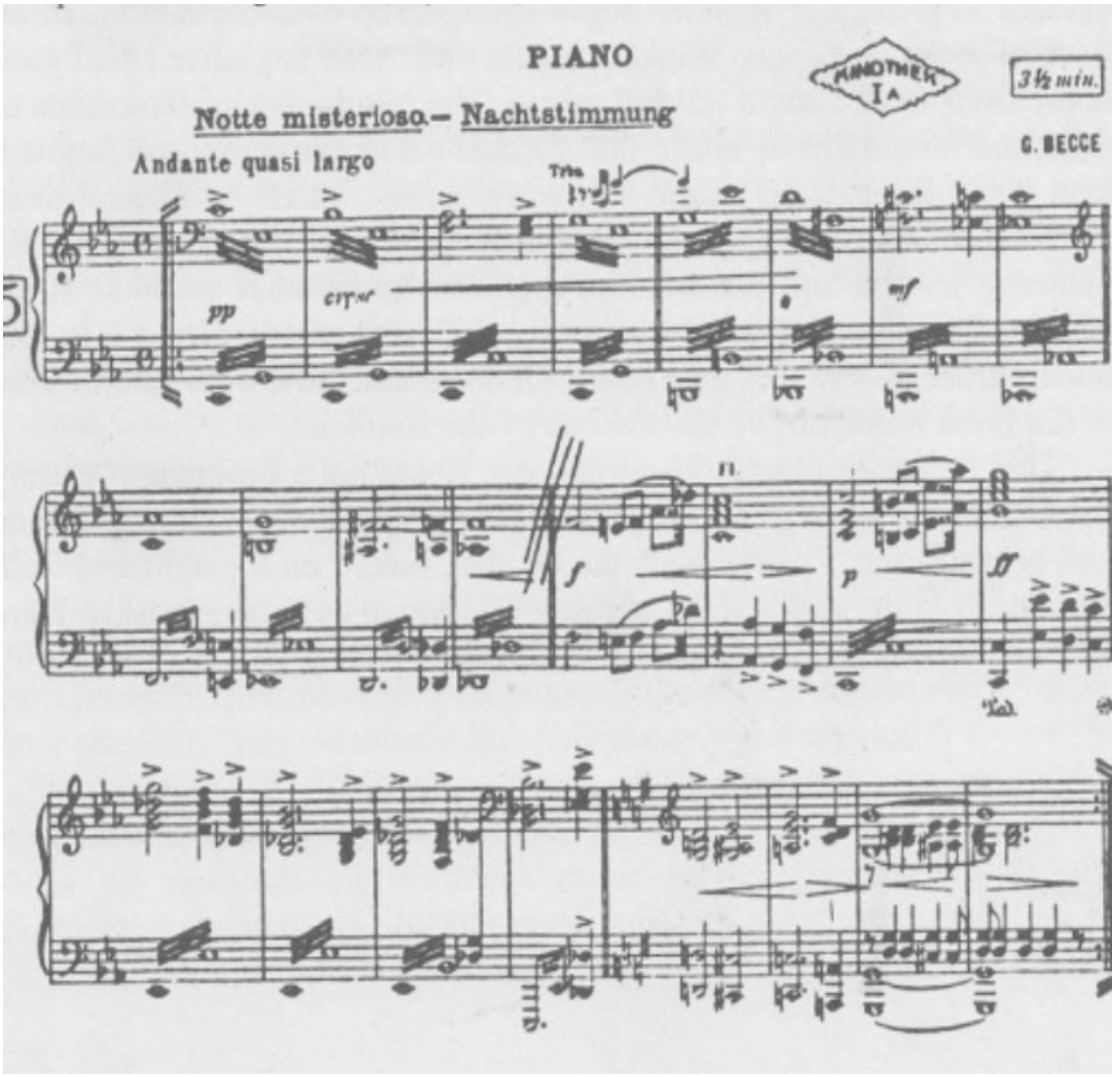
[272] WAGNER, Victor, 1926, "Scoring a Motion Picture", en *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers,* Nº 25, pg. 42 (citado por IGLESIAS SIMÓN, op. cit.)

En la exhibición de las películas solían presentarse, como consigna el citado Iglesias Simón, dos segmentos musicales: la obertura, situada inmediatamente antes de la proyección de la película o películas y la banda sonora propiamente dicha, que se interpretaba de forma simultánea a la proyección. Esta última respondía a los siguientes tipos:

- Improvisada, es decir, creada por un organista o un pianista mientras veía la película partiendo de una serie de patrones rítmicos y melódicos conocidos. Este extremo si bien era muy frecuente en el período primitivo, durante el período clásico se intentó evitar.

- Compuesta específicamente para una película en concreto.

- Elaborada a base de música preexistente.



Música para cine mudo (G. Becce)

Las salas de exhibición de entonces solían disponer de orquestas de distintos tamaños, organistas o pianistas ; incluso se publicaron libros de música especializados en el tipo de acompañamiento más apropiado para cada escena, estado de ánimo o acontecimiento ('tristeza', 'persecuciones', 'caballos', etc.), como fue la famosa 'Kinotek' del posteriormente compositor cinematográfico Giuseppe Becce, por ejemplo, recopilación de partituras para toda clase de películas que acompañó a gran parte del cine mudo alemán [*véase, página anterior*], junto a 'Allgemeines Handbuch der Filmmusik' (1927), una obra similar publicada por el también compositor para el cine Hans Erdmann. Muchos filmes eran distribuidos junto con su correspondiente selección musical, y en algunos casos, como hemos apuntado, se escribieron especialmente partituras para acompañar ciertas películas determinadas, como así ocurrió con la de *The Birth of a Nation* ('El nacimiento de una nación', 1915), de D.W. Griffith, elaborada por Joseph Carl Breil, que en realidad no era más que un 'pastiche' de fragmentos de Liszt, Verdi, Beethoven, Wagner, Tchaikovsky, etc., amén de melodías populares varias, y con las que Edmund Meisel[273] compuso para *Bronenosez Potiomkin* ('El acorazado Potemkin', 1925) y *Oktiabr* ('Octubre', 1927), ambas de Serguei Eisenstein, en ocasiones por parte de compositores prestigiosos internacionalmente[274].

---

[273] Edmund Meisel (1894–1930). Compositor austríaco. Fue autor, entre otras contribuciones, de las bandas sonoras para *La montaña mágica* (1926), de Arnold Franck, así como para *Berlín: Sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walther Ruttman, y se le considera una de las figuras más importantes y pioneras de la música cinematográfica. Gran parte de su obra, así como la evidencia de su figura, ha sido olvidada durante más de cincuenta años. Nació en una familia judía. Empezó a componer música incidental para el teatro durante los años 20 ; entre otros colaboró en el plano musical con Bertolt Brecht. Su relación con Erwin Piscator le condujo pronto a escribir música para el cine. Se le llegó a considerar un compositor dotado de talento y capaz de cultivar estilos diferentes, combinando el expresionismo con el jazz y con los modelos orquestales tradicionales. Activo durante los turbulentos años de la República de Weimar, Meisel desarrolló un marca-do sentido del humor, especialmente en relación con los cantos patrióticos. [LÓPEZ FIGUEROA, op. cit. ; EDER, Bruce, 2010, "Biographie of Edmund Meisel", en *AllMovie*, Internet ; FIONA, F., 2011, "The Film Music of Edmund Meisel (1894-1930)", en *Semantic Scholar*, Internet ; 2019, "Edmund Meisel's Potemkin Score – A Close Reaqding", en *eLibrary*, Internet ; FINOCCHIARO, Fr., 2017, "Edmund Meisel: The Cinematic Composer", en VARIOS, *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, Internet, pp. 67-84]

[274] Famosa en este sentido es la partitura original de Camille Saint-Saëns para la ya citada realización del 'film d'art', *L'Assassinat du Duc de Guise* ('El asesinato del Duque de Guisa', 1908), de Andre Calmette y Charles Le Bargy, o la de *Entr'acte* ('Entreacto', 1924), de René Clair, compuesta por Erik Satie. A éstas cabría añadir la banda sonora de Ildebrando Pizzetti para *Cabiria* ('Cabina', 1913), de Giovanni Pastrone, la de Pietro Mascagni para *Rapsodia satanica* ('Rapsodia satánica', 1915), de Nino Oxilia, la de Florent Schmitt para *Salammbó* (1925), de Pierre MaroDon, la de Henri Ribaud para *Le joueur d'échecs* (1927), de Raymond Bernard, y la de Dimitrí Shostakovich para *Novy Babilon* ('La nueva Babilonia', 1928), de Grigo-ri Kosíntsev y Leonid Trauberg, entre otras muchas. Asimismo habría que citar en este contexto la suite 'Newsreel' (1929), compuesta por Darius Milhaud para una película inexistente. [PRENDERGAST, op. cit., pp. 13-15 ; LACOMBE, Alain, y PORCILE, François, *Les musiques su cinéma français*, París, Bordas, pp. 35-36]

Como consigna Sergio López Figueroa[275], compositor español para el cine actual radicado en Londres, los ensayos de los compositores mencionados en lo que a la música cinematográfica se refiere no constituyeron un éxito ni mucho menos, y por un largo período subsistió la controversia entre los que preferían el acompañamiento inciden-tal al piano o con una orquesta y los partidarios de que se compusiesen partituras específi-cas para cada película, cuyos autores se basaban generalmente en el problemático concep-to de 'coloración musical' que describe Yuri Tsivian[276]:

> "Buscaban una analogía entre las imágenes colo-readas a mano y las partituras específicamente compuestas, imponiendo un énfasis en la acción, lo cual no siempre era lo más apropiado. Por otro lado preferían la música com-pilada de diversas fuentes, ya que ésta no interfería con las imágenes enfatizando gestos individuales, sino que más bien conferían un 'toque' emocional a la escena en su totalidad".

En relación con la música de las películas mudas habría que tener en cuenta asímismo la ausencia de sincronía que por lo general se daba entre la película y su acompañamiento incidental. En su monografía sobre Abel Gance, el norteamericano Kevin Brownlow, también realizador de películas, hace notar que algunos proyeccionistas solían sincronizar la película con la banda sonara llevándose por los golpes de batuta del director de la orquesta (cuando la había), en vez de fijarse en lo que estaba ocurriendo en la pantalla, lo cual podía abocar a un resultado desastroso[277]. En el aspecto musical de la proyección se privaba a la exhibición sobre la producción cinematográfica ; así, el citado Eisenstein cuenta en sus memorias que cuando se estrenó el 'Potemkin' en Londres "… *la película se proyectó ligeramente más lenta que lo normal sin haberlo acordado previamente. A causa de la música destruyeron la dinámica de las relaciones rítmicas en un grado tal, que por primera vez en la historia del film el público se rió con el efecto de los leones saltando*"[278].

El gran Eisenstein tenía muy clara la importancia primordial que jugaba la música en las películas. Por ello, su nuevo montaje rítmico, al que él mismo dio el nombre de 'montaje de atracciones'. estaba basado, como ocurre en el lenguaje musical, en la

---

[275] LOPEZ FIGUEROA, Sergio, 1995, *Edmund Meisel, a Composer for the Silents*, Creative Commons, Internet
[276] TSIVIAN, Y., 2005, *Early Cinema in Russia and it's Cultural Reception*, LonDon, Routledge, pg. 97
[277] BROWNLOW, Kevin, 1968, *The Parade's Gone by*, New York, Alfred A. Knopf
[278] EISENSTEIN, S. *Immoral Memories*, New York, Barnes & Noble, pg. 27

percepción del tiempo interior cualitativo (‘duración cualitativa’) que provoca en el público la percepción diferenciada de fragmentos de distinta duración[279]:

> “Eisenstein propuso en la teoría y expresó en la práctica la idea de que la yuxtaposición de planos mediante montaje da lugar a una imagen total que va más allá de la simple suma de las imágenes parciales, cuyo significado es más bien el ‘producto’ de las partes. Esto que parece complejo viene a significar que las imágenes, los planos, no están aislados, sino que interactúan a través del montaje, construyendo significados conjuntos, y así dan lugar al todo común”.

En Mayo de 1938 propuso Eisenstein a Serguei Prokofiev la composición de la banda sonora de ‘Alexandr Nevski’. Su colaboración fue ejemplar, hasta el extremo de que muchas escenas de masas fueron construidas como un ballet, siguiendo la dinámica interna de la partitura. El resultado[280] fue una obra que se encuentra entre las más logradas de la cinematografía y una música que, independientemente del film para el que fue escrita, conserva intacta toda su frescura de acentos y toda su poesía. La elección del tema se enriquece, con ocasión de la previsible invasión nazi, con evidentes intencionalidades propagandísticas[281]. Nos encontramos, en suma, frente a un ejemplo del llamado ‘realismo socialista’, de raíz constructivista[282], un arte, en definitiva, con objetivos sociales y nacionales precisos. Un mérito fundamental de la partitura de Prokofiev es la perentoria originalidad de los temas e ideas musicales: por una parte, el pueblo ruso, presente en la riqueza y profundidad de sus cantos ; por otra, los caballeros de la Orden Teutónica, cuyo

---

[279] EISENSTEIN, S.M., *El montaje de atracciones*, Internet ; REGUERA, I.G., “Eisenstein y el montaje de atracciones”, en *Entretanto*, Internet ; ALBERA, François, 2005, “Eisenstein’s Theory of the Photogram”, en TAYLOR, Richard, y CHRISTIE, Ian, *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge ; CUBILLOS, Víctor, “La teoría del montaje de atracciones”, en *La Fuga*, Internet ; LINDAP, J., 2007 “Eisenstein, ‘Intellectual Montage’, Poststructuralism, and Ideology”, en *Off Screen*, Vol. 11, Nº 2, Internet

[280] A pesar de las inconguencias de que ya nos hemos hecho eco más arriba.

[281] Lo cual -dicho sea de paso- hace suponer que Stalin y su Gobierno tenían ya noticias de la futura invasión alemana del país -1941- por lo menos desde 1938, fecha del estreno del film. Esos casi tres años le permitieron al dirigente soviético hacer trasladar la mayor parte de la industria del país, especialmente la armamentística, a la zona de los Urales, donde estuvo totalmente a salvo de eventuales bombardeos por parte de la Luftwaffe durante todo el conflicto. La sorpresa planeada inicialmente por el mando nazi no tuvo efecto, por lo tanto.

[282] El ‘constructivismo’ fue un movimiento artístico que tuvo lugar en Rusia entre los años 1921 y 1932. Tuvo un profundo desarrollo bajo el régimen bolchevique. Significó una identidad visual para el comunismo soviético cuyo principal propósito primordial no era el de mostrar el arte en la galerías, sino el de hacercarlo dentro de lo posible al movimiento proletario, creando a la vez una amalgama utópica, tanto de arquitectura como de diseño, pintura o incluso música. Se le conoce asimismo como ‘realismo socialista’. Además del constructivismo ruso o soviético se suele mencionar también un ‘constructivismo holandés’ o *neoplasticismo*, sustentado por el grupo De Styl. [COOKE, Catherine, 1996, *Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City*, Academy Editions, pg. 106 ; BENU, B., 2013, “Constructivismo figurativo y gráfica sociológica”, en *Isotype: Design and Context*, LonDon, Hyphen Press, pp. 216-248]

fanatismo místico y sed de poder son expresados por un canto coral isorrítmico, claramente medido, obsesivo hasta cuando se desarrolla en las más leves sonoridades, melódicamente estático, incapaz de impulsos líricos, encerrado en su duro e injustificado ascetismo. Al tonalismo popular de los primeros se contrapone la politonalidad crudamente disonante y los duros cortes sono-ros de los instrumentos de metal que caracterizan a los segundos. Christie puntualiza lo siguiente, en el mismo sentido[283]:

> "Un tema recurrente en los escritos eisensteinianos son el potencial semántico del montaje en conjunción con la música fílmica. Ambos aspectos se relacionan a través del concepto de 'contrapunto', que constituye un puente entre el cine mudo y el sincronizado. El montaje de Eisenstein es a menudo entendido como contrapunto de significados. La música, por otra parte, se sitúa en el lugar de significado verbal en sí. Describe el montaje paisajístico iniciado con el Potemkin y analiza la secuencia de la niebla en Odessa como una especie de postpintura que se transforma en algo así como una pre (o proto)-música".

En otro lugar añade[284]: "*Como bien se sabe, este realizador estaba ya teniendo en cuenta al sonido como nuevo elemento del montaje cuando trabajaba en La Línea General, que tenía planificada como un film sonoro con música a cargo de Meisel*". El citado López Figueroa concluye su artículo con las siguientes consideraciones acerca de la obra compositiva de Edmund Meisel, cuya banda sonora original para 'El acorazado Potemkin' y 'Octubre' no se suele escuchar en la actualidad, por alguna razón inexplicable:

- Hay una perfecta simbiosis de las imágenes visuales y musicales, más cercana al modelo del cine sonoro que a la simple ilustración musical.
- Es sensible a la estructura dramática interna del film, y en particular al montaje rítmico.
- Mezcla bien equilibrada de lenguajes musicales tonal y modernista según los diferentes ambientes.
- El ruido forma parte de la música y se incorpora a la partitura como un instrumento expresivo. En consecuencia hay una marcada presencia de instrumentos de percusión, desde el gong a los tímpanos, en ocasiones intentando reemplazar un sonido diegético inexistente.

---

[283] CHRISTIE, op. cit, pg. 18

[284] CHRISTIE, Ian, 2005, "Making Sense of Early Soviet Sound", en TAYLOR, R. y CHRISTIE, Ian, *Inside the Film Factory*, op. cit., pg 182

- Flexibilidad en el pulso rítmico, desde la continuidad (ostinato con connotaciones marciales) a la discontinuidad (notas largas con silencios intercalados). Fuerza rítmica generalizada.

- Unidad temática sin largos desarrollos ; contrariamente encontramos temas cortos en estrecha relación interválica, lo cual confiere un sentido de continuidad. Especial atención a la tritonalidad y al cromatismo.

- La música incidental obra como un comentarista externo de ciertos personajes y sus implicaciones, con un especial sentido del humor infuido de la música popular, el jazz, el cabaret y el music hall: política (el capitán, que representa el poder opresivo), religión (el sacerdote, mientras, el compositor, mediante una tonada burlesca, expresa su ideología marxista), y finalmente las instituciones (el médico, representando la dictadura doctrinaria).

Las justificaciones que se han esgrimido para la presencia de la música en conexión con las películas mudas son diversas ; en realidad, y según la mayoría de los autores que han tratado esta temática, la costumbre fue heredada del teatro y servía, más que nada, para disimular el ruido procedente del proyector, aparte de conferir cierta profundidad a la imagen bidimensional, volviéndola menos 'fantasmagórica'[285]. Kracauer, por su parte, no comparte esta interpretación, ya que, como acertadamente observa, "*... en realidad, el ruidoso proyector pronto fue retirado de la sala propiamente dicha, mientras que la música persistió obstinadamente*". En su opinión, lo más importante en este contexto es que el acompañamiento musical como tal fue concebido, al menos al principio, como un ingrediente irremplazable de las representaciones fílmicas, más que como un elemento del film en sí mismo, que contribuía a adaptar 'fisiológicamente' al espectador al flujo de imágenes proveniente de la pantalla[286]. En ese sentido se refiere Michel Chion a la música en el cine como "*... una plataforma espacio-temporal*"[287]. Para Th. Adorno y Hanns Eisler, por otro lado, el peculiar desarrollo de la industria cinematográfica ha relegado a ésta a constituir un medio auxiliar de segundo orden[288]:

> "Todo el mundo de la reproducción musical lleva socialmente el estigma de ser un 'servicio' para los pudientes. La interpretación musical ha implicado siempre vender algo de si mismo, vender inmediatamente la propia actividad antes de que ésta haya adoptado la forma de mercancía, con lo que participa de la categoría del lacayo, del cómico y de la prostitución".

---

[285] VARIOS, 1997, *Baseline's Encyclopedia of Film*, Microsoft 'Cinemania-97' CD-Rom
[286] KRACAUER, op. cit., pp. 176-7
[287] CHION, op. cit., pg. 83
[288] ADORNO y ISLER, op. cit., pp. 66-67

La situación, según estos autores, no ha variado gran cosa a lo largo de toda la historia del 7ºArte:

> "Todos los progresos de la cultura de masas sometida a monopolio consisten en lo mismo: el aparato, la forma de presentación, la técnica de transferencia en el sentido más amplio de la palabra, desde la precisión acústica hasta la alambicada forma de manejar al público deben aumentar proporcionalmente al capital invertido, mientras que la propia cosa, la sustancia de la música, su material, la calidad de la forma de la composición y su función no se han modificado en conjunto esencialmente. Es un proceso de embellecimiento de fachada. Particularmente contundente es la desproporción entre los profundos perfeccionamientos de la técnica de grabación y la música indiferente o estúpidamente sacada del baúl de los accesorios, en la que se emplean todas esas maravillas de la técnica. Si antes el pianista del cine tocaba en la penumbra la Marcha nupcial de 'Lohengrin', actualmente, tras la completa extinción de los pianistas, se proyecta la marcha nupcial con luces de neón y en cien colores, pero es la antigua marcha nupcial, y todo el mundo sabe que, cuando suena, está celebrando la felicidad legítima. El camino que va desde las primitivas salas de exhibición hasta el moderno palacio del cin es un desfile triunfal en el que nadie se ha movido de su sitio".

Refiriéndose a las implicaciones psicológicas de la música en general, Jacqueline Verdeau-Paillés opina -y en eso coincide en términos generales con los románticos- que la música va más lejos que todas las artes[289], ya que, según Lévi-Strauss, tiene "*el extraordinario poder de actuar simultáneamente sobre el espíritu y los sentidos*"[290], y René Dumesnil afirma lo que sigue de ella[291]: "*Lenguaje de audiencia universal, expresión de pensamientos sin conceptos, fluida e inmaterial, [la música] hace posible el mila-gro. Va más allá del sentido de las palabras y habla directamente al alma, sin apoyarse sobre la razón*". Con respecto a este tema, por otro lado, se suelen tomar dos posturas antitéticas:

a) Estética formalista (teoría muy poco aceptada): Niega a la obra musical todo contenido significativo ; para sus partidarios constituye una simple combinación de formas sonoras y animadas sin sentido alguno.

b) Tesis opuesta: La trama sonora (la notación, mediante la cual el compositor transmite al intérprete lo que pretende comunicar) es el soporte de un contenido concreto ; esa representatividad musical puede ocurrir a varios niveles:

---

[289] VERDEAU-PAILLÉS, Jacqueline, 1977-78, "Psicología y música", en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía*, op. cit., IV, pp. 273 ss.
[290] NATTIEZ, Jean-Jacques, 1995, "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva a propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailou", en *Revista Transcultural de Música*, Nº 1
[291] DUMESNIL, René, *Histoire illustrée de la musique*, Paris, Plon

- La imitación sonora[292]

- El movimiento, con su dinámica (fuerte, débil, reforzado, atenuado) y su 'tempo' (rápido, lento, acelerado, etc.)

- La evocación de imágenes, máximo valor expresivo de la música: "*Los estados de ánimo, por más que permanezcan como elemento capital, esencial, de las impresiones musicales, están también llenos de pensamientos y de imágenes*" (Rimski-Korsakov).

- La música abstracta: Obras musicales cuyo contenido, casi puramente afectivo, no tiene nada mas que una lejana relación con el marco o el acontecimiento (p.ej., los Preludios o los Nocturnos de Chopin, o bien los Preludios de Debussy).

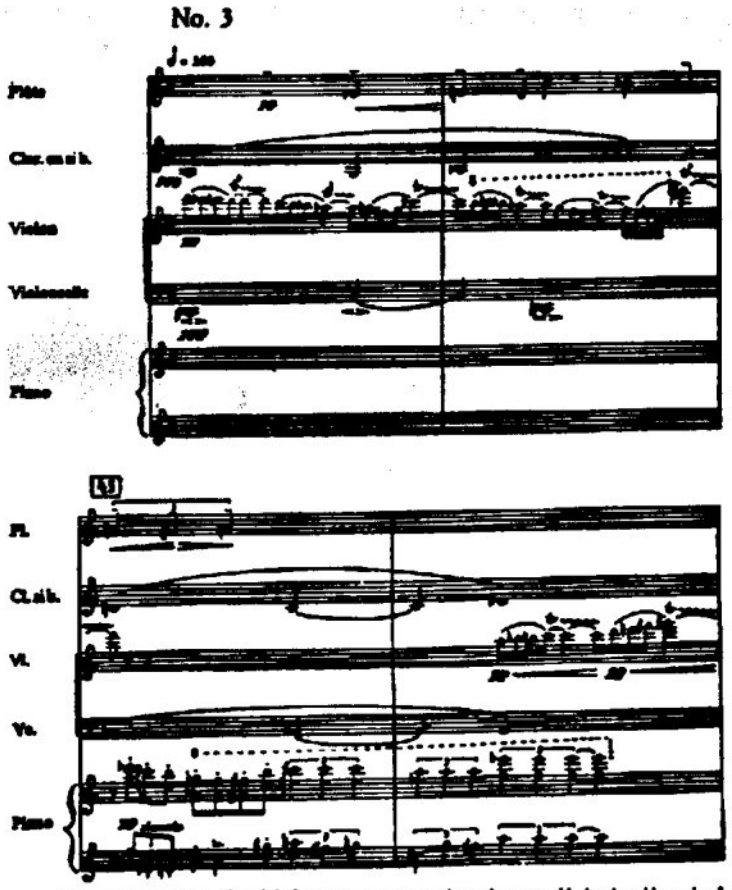
Con el objetivo primigenio de salvar el vacío existente entre las técnicas escénicas y fotográficas del cine, altamente desarrolladas, y la música de cine, que en términos generales había quedado muy retrasada respecto al resto, la Fundación Rockefeller dotó en 1940 a la New School for Social Research con un generoso fondo destinado a estudiar sistemáticamente dicha música, desarrollando el llamado 'Film Music Project' bajo la dirección general del eminente compositor de música cinematográfica y sinfónica Hanns Eisler, con la colaboración del pensador, musicólogo y también ocasionalmente compositor Theoder W. Adorno. La parte práctica del trabajo se articuló como sigue[293]:

1) Composición: Se experimentaba exclusivamente con composiciones nuevas, especialmente escritas para el proyecto por Hanns Eisler.

2) Grabación de la música bajo la batuta de directores especialmente calificados para la ejecución de música de vanguardia.

3) Montaje de imagen y sonido (cutting, míxing y editing) por el procedimiento acostumbrado ; para garantizar la utilidad de los resultados de cara a una ulterior producción cinematográfica, se mantuvo la duración de estos procesos en los límites habituales, incluidos aquellos que se refieren al tiempo.

[292] Por ejemplo, 'El carnaval de los animales', de Saint-Saëns, los murmullos del bosque del 2º Acto de 'Sigfrido', y las ruecas de las hilanderas al principio del 3er Acto de 'El buque fantasma', ambas de Wagner, el 2º movimiento de la Sinfonía Pastoral, de Beethoven, etc.
[293] ADORNO & EISLER, op. cit., pp. 141-43



Fragmento de '14 maneras de describir la lluvia'
(*Hanns Eisler*)

Uno de los resultados más interesantes de dicha investigación fue la composición por parte de Hanns Eisler de la obra 'Catorce maneras de describir la lluvia', op. 70 [*véase*], destinada a proporcionar una nueva banda sonora al documental mudo de Joris Ivens y Mannus Franken *Regen* ('Lluvia', 1929), que presenta, como es sabido, una gran variedad de efectos de la lluvia sobre la ciudad de Amsterdam. Se trata de una composición dodecafónica instrumentada para flauta, clarinete, violín (o viola), violonchelo y piano ; exactamente igual que el 'Pierrot Lunaire', de Arnold Schönberg, a quien fue dedicada la obra. El film de Ivens-Franken proporcionó al mencionado compositor el estímulo para utilizar todas las soluciones músico-dramáticas imaginables, "*... desde el naturalismo más elemental de la descripción sincrónica de los detalles hasta los más extremados efectos de contraste, en los que la música, más que seguir la imagen, la comenta*", y las conclusiones finales del Film Music Project coinciden básicamente con lo ya enunciado por sus autores, así como con nuestra propia idea sobre las relaciones que deben existir entre el cine y la música ; Adorno y Eisler lo expresan como sigue:

> "La buena música de cine tiene que desempeñar todo su cometido de una manera en cierto modo visible en la superficie, no le está permitido perderse en sí misma ; todo -la construcción de conjunto, que le resulta aún más necesaria que a la música autónoma- debe convertirse en fenómeno, y cuanto más comunique a la imagen la dimensión de profundidad que a ésta le falta, tanto menos deberá desarrollarse ella misma en profundidad [...] La música debe centellear y chispear. Debería discurrir por sí misma con bastante rapidez, de forma que pudiese coincidir con la efímera audición a que obligan las imágenes, y no quedarse atrás replegada en sí misma. Los colores musicales son más rápidos y más fáciles de percibir que las armonías en la medida en que éstos cambios abigarrados son los que resultan más fáciles de reconciliar con la tecnificación. En su tendencia a desapa-recer inmediatamente, la música renuncia a esa exigencia que constituye en el cine su pecado capital inevitable: el de estar ahí".

Tony Thomas, asignando a cada compositor cinematográfico características concretas que han ido definiendo históricamente a la música cinematográfica de Hollywood, reduce a cinco las principales fases de la misma[294]:

1) ***Los años dorados*:**
   - **Herbert Stothart (1885-1949)**
   - **Victor Young (1900-1956)**
   - **Johnny Green (1908-1989)**
   - **Alfred Newman (1901-1970**
   - **etc**

2) ***El esfuerzo europeo*:**
   - **Dimitri Tiomkin (1894-1979)**
   - **Franz Waxman (1906-1967)**
   - **Bronislau Kaper (1902-1983)**
   - **Miklós Rosza (1907-1995)**

3) ***Los temas de los bosques vieneses*:**
   - **Max Steiner (1888-1971)**
   - **Erich Wolfgang Korngold (1897-1957)**
   - **etc.**

4) ***El precio de la excelencia*:**
   - **Bernard Hermann (1911-1975)**
   - **Hugo Friedhofer (1901-1981)**
   - **David Raksin (1912-2004)**
   - **etc.**

5) ***Los americanos se hacen notar*:**
   - **George Antheil (1900-1959)**
   - **Virgil Thomson (1896-1989)**
   - **Aaron Copland (1900-1990)**
   - **Alex North (1910-1991)**
   - **Elmer Bernstein (1922-2004)**
   - **George Duning (1908-2000)**
   - **etc.**

Con el precedente establecido durante el período mudo, la música se convirtió asímismo sobre la marcha en un elemento indispensable de las películas habladas. Al principio las bandas sonoras consistían, igual que en los films silentes, en piezas procedentes

[294] THOMAS, Tony, 1997, *Music for the Movies*, Beverly Hills, Silman-James, citado por OLARTE MARTÍNEZ, M., 2002, "La música incidental en el cine y el teatro", en VARIOS, *El legado musical del siglo XX*, Pamplona, Eunsa, pp. 151-79

del repertorio clásico occidental, sobre todo de música del siglo XIX. A lo largo de la década de los años 30 esta costumbre fue haciéndose cada vez menos común y fue sustituida paulatinamente por la de componer partituras originales. Así, en la URSS el director Serguei Eisenstein utilizó, como hemos visto, las memorables composiciones de Serguei Prokofiev, en Francia Jean Cocteau inició una fructífera colaboración con Georges Auric y en Alemania Wolfgang Zeller, con *Vampyr* (1933), de C.Th. Dreyer, y Herbert Windt, con *Triumph des Willens* (1935) y *Olympia* (1938), de Leni Reifenstahl, desarrollaron la denominada 'banda sonora total' basándose en componentes musicales postwagnerianos. En EE.UU., por aquel entonces, según Prendergast[295],"*... era al director musical del estudio a quien se atribuía la música en los títulos de crédito*"[296]. No era habitual que un solo compositor se encargara él solo de toda la banda sonora de una película. Pocos títulos de esa época escapan a la regla ; entre ellos encontramos *Stagecoach* ('La diligencia', 1939), de John Ford, y *Union Pacific* ('Unión Pacífico', 1939), de Cecil B. de Mille. Los estudios de Hollywood comenzaron, por otra parte, a contratar para el cine a compositores formados en el ambiente sinfónico europeo ; es el caso de los citados E.W. Korngold, Max Steiner, Miklos Rosza y Dimitrí Tiomkin, entre otros, que trabajaron codo con codo junto a músicos autóctonos como Alfred Newman y Victor Young.

Podría afirmarse que el llamado 'sinfonismo cinematográfico' norteamericano es obra en gran medida de dichos compositores procedentes de Europa, que llevaron a Hollywood lo mismo que Honegger o Jaubert estaban haciendo en el viejo continente: música 'seria' para el cine[297]. Todos ellos contribuyeron a desarrollar un vocabulario musical que acabó haciéndose común en las principales películas inglesas y norteamericanas, un lenguaje basado en el último romanticismo musical alemán e italiano y destinado a satisfacer las exigencias tanto de los estudios como de los directores, que lo único que pretendían era subrayar, molestando lo menos posible al espectador, los personajes y las situaciones de sus películas. El padre fundador del sinfonismo hollywoodiense fue el citado Max Stei-

[295] PRENDERGAST, op. cit., pp. 29-30

[296] El resultado de tal proceder recuerda en cierto sentido a los 'pasticcios' operísticos de la primera mitad del siglo XVIII, cuando era costumbre que varios autores colaborasen en la composición de una misma ópera (v.gr., 'Muzio Scevola', cuyos tres actos fueron compuestos por Mattei, Bononcini y Händel respectivamente), o bien que un mismo autor sustituyese ciertas arias por nuevas composiciones al reestrenar una obra o al representar-la con distinto reparto.

[297] Cuando Dimitri Tiomkin subió al escenario para recibir su tercer Oscar en 1955, dijo, con su característica ironía: "*Quiero dar las gracias a Brahms, Strauss y Rimsky-Korsakov*". [COLÓN PERALES, C., 1993, *Introducción a la historia de la música en el cine*, Sevilla, Alfar, pp. 31 ss.]

ner, un discípulo de Gustav Mahler. Era partidario del uso del 'leitmotiv' (por ejemplo, en *Lo que el viento se llevó*) y del discurso musical en todo paralelo al visual:

> "Por su formación musical y su talento creativo, Steiner jamás –a pesar de su fecundidad- incurrió en la vulgaridad. En los peores casos era un fino compositor de oficio único. En los mejores, su música irrumpía en la película como un vendaval romántico, dandole una dimensión visionaria y una emoción multiplicada".

Le precedió el también citado Erich Wolfgang Korngold, quien se trasladó definitivamente a Hollywood desde su Viena natal tras la anexión de Austria por Hitler en 1938. Franz Waxmann, por su parte, aunque formado, como Steiner, en el sinfonismo germánico e influido por Richard Strauss, tenía un concepto más funcional de la música cinematográfica:

> "La solidez y eficacia de su escritura musical le permite estar a la vez presente y ausente de la acción, intervenir con tal sutilidad y flexibilidad estilística que la música se pega a la imagen como la piel a la carne: es el más discreto de los grandes maestros europeos en el Hollywood de los años treinta".

Casi lo mismo se puede afirmar del ucraniano Dimitri Tiomkin (1899-1979) y del húngaro Miklós Rozsa (1907-1995). La idea principal que inspiraba a estos composi-tores pioneros era que existía una indudable similitud entre el cine y la ópera ; por ello adoptaron como suyo el estilo musical de autores operísticos como Wagner, Puccini, Verdi o Strauss. Korngold, Steiner, Newman, etc., al enfrentarse con los problemas dramáticos que planteaban las películas, intentaron imitar la forma en que aquellos músicos habían resuelto problemas similares en sus óperas, y a la vez pensaban que el público entendería dicho lenguaje mejor que cualquier otro. Prendergast comenta al respecto[298]:

> "Por desgracia, no obstante, mucha de la exigua literatura que existe sobre música fílmica tiende a separar las partituras cinematográficas de las operísticas sugiriendo varias diferencias fundamentales entre ellas. En tales escritos se aduce que en la ópera la música tiene una importancia primordial, mientras que en el cine la música constituye por lo general un factor secundario en el marco de la estructura dramática. Semejante actitud refleja más una incomprensión fundamental de la ópera que una incomprensión de la función dramática de la música fílmica.

[298] PRENDERGAST, op. cit., pp. 39-40

> Las similitudes funcionales, sin embargo, entre la música operística y la cinematográfica son fundamentales e indican la existencia de un nexo directo entre las dos".

Las bandas sonoras del cine incorporan en ocasiones piezas clásicas, que por lo general no sólo dan lustre a las imágenes, sino que, en opinión de Raúl Rodríguez Ferrándiz[299], constituyen un acierto notable del filme. Las obras elegidas se vuelven populares para el gran público, pero incluso el melómano no puede dejar ya de asociar la escucha de la pieza a las imágenes. Desde Billy Wilder, que hizo sonar a Rachmaninov para alimentar los delirios de seducción del personaje interpretado por Tom Ewell sobre la nueva vecinita (Marilyn Monroe) en *The Seven Year Itch* ('La tentación vive arriba', 1955) pasando por Kubrick, que empleó sabiamente temas de Johann Strauss y de Richard Strauss en la citadísima *2001: A Space Odyssey* ('2001, una odisea del espacio', 1968), de Händel y Schubert en *Barry Lyndon* ('Barry Lyndon', 1975), o de Beethoven y de Rossini en *A Clockwork Orange* ('La naranja mecánica', 1971), pasando por Francis Ford Coppola, que hizo un memorable uso de la cabalgata de *Die Walküre* ('Las Valquirias'), de Richard Wagner, en *Apocalypse Now*, hasta Anthony Minghella en *The English Patient* ('El paciente inglés', 1996), con Juliette Binoche interpretando una de las Variaciones Goldberg, de Johann Sebastian Bach, en un piano que escondía una bomba. Y ello es así tanto para el cine 'de autor' o el más intimista (donde la música culta resultaría una afinidad electiva: véase *Morte a Venezia* ('Muerte en Venecia'. 1971), de Luschino Visconti, con Mahler de fondo, o *The Age of Innocence* ('La edad de la inocencia', 1993), de Martin Scorsese, con Beethoven y los Strauss[300], así como *Out of Africa* ('Memorias de África', 1985), de Sydney Pollack, con el concierto para clarinete de Mozart.

También se pueden encontrar ejemplos de este procedimiento en el cine de acción, como es el caso de la utilización de un fragmento de Lucia de Lammermoor, de Gaetano Donizetti, en *The Fifth Element* ('El quinto elemento', 1997), de Luc Besson, y de fragmentos de obras de Mussorsgsky, Orff y Puccini en *Natural Born Killers* ('Asesinos natos', 1994), de Oliver Stone, y también en el de terror ; véase, por ejemplo, *The Silence of the Lambs* ('El silencio de los corderos', 1991), de Jonathan Demme, Donde la audición de las Variaciones Goldberg precede a una escena de atroz brutalidad a cargo de Hannibal

[299] RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R., 2010, "Música clásica y medios de comunicación", en *Trípodos*, Nº 26, pg. 101

[300] A saber, Richard Strauss y Johann Strauss (I y II), que no guardaban ningún parentesco entre sí, exceptuando los dos Johann Strauss, que eran padre e hijo.

Lecter en su celda, o *Misery* (1990), de Rob Reiner, basada en una novela de Stephen King, Donde suenan Beethoven y Tchaikovsky. La música clásica, legitimada de origen, puede ennoblecer, efectivamente, al cine, pero también puede ocurrir lo contrario: muchos compositores dedicados exclusivamente al cine -como John Williams, Ennio Morricone, John Barry o Hans Zimmer- se han convertido en clásicos que se programan en los espacios radiofónicos de música culta, junto a Haydn, Schubert, Stravinsky o Bar-tók, e incluso sus piezas se cuelan en los programas de los conciertos de las grandes orquestas[301].

En aquellos albores del cine sonoro proliferaron, además, los films más propiamente musicales y, según César Santos Fontenla[302], nada tiene de extraño que, "... *especialmente en Europa, Donde la 'cultura' elitista tiene una mayor fuerza de presión que en América, se intentara justificar el cine musical con la inclusión en el género de films 'selectos', de films en los que intervendrá la música 'clásica' o, por lo menos, 'distinguida', a través, generalmente, de biografías noveladas de compositores célebres*". Alemania fue, por supuesto, el país pionero en este sentido, e Italia se especializó en la realización de películas relacionadas con el 'bel canto', pero también el cine americano, "... *que, en cualquier caso, no quiere dejar ningún 'subgénero' a la exclusiva merced de los europeos, probará suerte, sin demasiada fortuna, en el terreno de las biografías filmadas de los clásicos*". Nicolás Slonimsky manifestaba entonces lo que sigue a este respecto[303]:

---

[301] KRÄMER, B., 2009, "Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations", en *European Journal of Communication*, Vol. 24 (2009), Nº 3, pp. 325-34

[302] SANTOS FONTENLA, César, 1978, "Cine musical", en VARIOS, *El Cine. Enciclopedia deI 7º Arte*, Vol. 7

[303] Nicolas Slonimsky (1894-1995) fue un compositor, director de orquesta, crítico musical, músico y autor ru estadounidense de origen ruso. Nació en San Petersburgo, y la revolución le sorprendió allí. Sus padres, de origen judío, se habían convertido a la religión ortodoxa después del nacimiento de su hermano mayor, Alexandre. Esos orígenes lorzaron a Slonimsky a abandonar su país. Llegó a París en 1921 y trabajó al servicio deldirector de orquesta Serge Koussevizky durante algún tiempo. Pudo entrar en contacto con numerosos compositores rusos exiliados, como Stravinsky y Prokófiev, pero sus relaciones con su jefe empeoraron y decidió emigrar a los Estados Unidos en 1923. En dicho país contó con la ayuda del también ruso Vladimir Rosing, quien le ofreció un puesto en el seno del departamento de ópera recientemente creado en el Eastman School of Music de Rochester (Nueva York). De esta forma, pudo continuar sus estudios de composición y de dirección de orquesta. En 1958 Slonimsky tomó bajo su supervisión el 'Baker's Dictionary of Music & Musicians' y trabajó como editor principal del mismo hasta 1992. También escribió los libros 'Music since 1900', un recuento de casi todos los eventos musicales importantes a lo largo del siglo XX, y 'The Lexicon of Musical Invective', una compilación de reseñas equívocas hilarantes de críticos y compositores, desde la época de Beethoven, además de una autobiografía, titulada 'Perfect Pitch'. Durante 1986 apareció en el show de Doug Ordunio. Durante uno de sus espectáculos, un personal vino de la estación de televisión pública de Nueva York para filmar el programa completo. Porciones de esta sesión fueron incluidas en las Series de PBS Series 'The Mind'. Slonimsky poseía un astuto sentido del humor, un trato que exhibiría en sus varias apariciones que hizo en el 'The Tonight Show' con Johnny Carson. Fue un gran

> "Recientemente, los magnates de Hollywood han considerado rentable realizar biografias cinemáticas de los grandes músicos. Por supuesto, han tenido que adaptar los hechos conocidos acerca de la vida de tales músicos a la fórmula hollywoodiense de 'de la pobreza a la fortuna'. Así, en la película sobre la vida de Gershwin, *Rhapsody in Blue* [Irving Rapper, 1945], se le presenta como un muchacho pobre que no tenia para comer. En la vida real el padre de Gershwin era dueño de seis restaurantes en Brooklyn, y Gershwin podía haber cenado seis veces diariamente si su estómago se lo hubiese permitido. La 'motivación amorosa' es el requisito absoluto de todos los filmes biográficos. Cuando se realizó una película sobre la vida de Tchaikovsky, se representó en la misma a Mme. von Meck, la rica benefactora de Tchaikovsky, a la cual él nunca llegó a conocer, como una joven sobrina del Zar. ¡Ella y Tchaikovsky aparecen nadando juntos bajo el agua y emergen a la superficie confundidos en un apasionado beso! La más exitosa de las recientes producciones de Hollywood sobre tema musical ha sido *El gran Caruso* [Richard Thorpe, 1950]. Mario Lanza, el último ídolo de la pantalla, canta Ridi, Pagliaccio y Sobre las olas. En la película, Caruso-Lanza muere sobre el escenario de la Metropolitan Opera House. En la realidad, falleció en Nápoles, víctima de un prosaico ataque de apendicitis".

Algo parecido es lo que opinaba el citado Hanns Eisler, una gran parte de cuyos escritos y charlas tenían como tema el analfabetismo y la tontería en la música[304]. En una de sus conferencias, Eisler habla sobre varias formas de decadencia musical popular, y dice:

> "Este tipo de música decadente -jazz comercial y música de entretención epígona- es la estupidización diaria de los oídos y del mundo perceptivo de los auditores. Es producida desde la mañana hasta la noche por los medios de reproducción mecánicos. Expresa un optimismo de mentira, que es totalmente injustificado, una pseudohumanidad del tipo `*Todos somos seres humanos*'. Un erotismo pequeñoburgués que huele a moho y que da asco. La emoción es reemplazada por el sentimentalismo, la alegría por la bufonería. Es tonta a más no poder".

En otra parte, refiriéndose a la tontería en la música de concierto y de ópera, dice:

> "A eso se agrega esa espantosa técnica ilustrativa wagneriana. Cuando se habla de un perro, la orquesta ladra, cuando se habla de un pájaro, se escuchan

defensor de la música contemporánea. [SCHOLES, Percy B., 1972, *The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press., pg. 188 ; MULLINGER, Lisa N., 2012, *Nicolás Slonimsky's Role in the Musical Modernism of the Early Twentieth Century*, University of Kansas ; SLONIMSKY, Nicolás, 1988, *Perfect Pitch: A Life Story*, New York, Oxford University Press ; 1994, *Music since 1900*, New York, Schirmer Books ; 1994, *Lexicon of Musical Invective*, University of Washington Press]

[304] STEIN, Hanns, Hanns *Eisler. Contra la tontera en la música*, Internet

> gorjeos, cuando se habla de la muerte tienen que hacer un esfuerzo los señores trombonistas ; para el amor, los violines suenan agudos en mi mayor y en la victoria surge la eficaz percusión. Es insoportable".

Tales películas a las que tanto Eisler como Slonimsky se refieren de manera despectiva no eran realmente, por supuesto, más que pretextos para la audición por parte de la audiencia de una serie de 'páginas inmortales de la música' montadas sobre anécdotas argumentales que no tenían otra misión que la de ir dando paso a los fragmentos más popularizados de las obras de los diferentes compositores ; la indignación de los puristas, por tanto, no dejaba de estar, en cierto modo, justificada. Algunos de ellos propugnaban, por su parte, otros rumbos -un tanto utópicos, eso sí- para la utilización de la música clásica, y especialmente de la ópera, en el cine. Un ejemplo paradigmático de esto que decimos lo constituye el compositor judeoalemán nacionalizado norteamericano Ernst Toch[305], quien proclamó a los cuatro vientos lo que sigue en un artículo suyo aparecido en el New York Times[306]:

> "La música cinematográfica a conseguir en el futuro será la ópera fílmica. Esto no se puede llevar a cabo adaptando viejas óperas para la pantalla, ya que la concepción musical de una ópera escénica es necesariamente diferente de lo que debe ser una ópera cinematográfica. Adaptar las óperas existentes -con sus arias, dúos, conjuntos, finales, danzas, marchas y demás- significa mutilar la acción fílmica, o bien la propia música. La música de la ópera fílmica debe elaborar sus propias formas a partir de la típica acción cinematográfica, combinando las distintas leyes de espacio, tiempo y movimiento con leyes musicales inmutables. La primera ópera fílmica, una vez escrita y producida, propiciará la gestación de legiones de otras".

Décadas más tarde, Jean Mitry expresaría un ideal parecido, esta vez en relación con la música cinematográfica en general[307]:

> "Libre de todas sus contingencias académicas (desarrollo sinfónico, 'efectos orquestales', etc.), la música, gracias al film, nos revelará un nuevo aspecto de sí misma. Todavía le queda por explorar todo el terreno que se extiende entre sus fronteras y las del sonido natural. Volvería a dar dignidad, a través de las imágenes de la pantalla, a las fórmulas más usadas, presentándolas con una luz nue-va: tres notas de acordeón, si corresponden a lo que exige una imagen particular, serán

[305] TOCH, Ernst, 1989, *La melodía*, Barcelona, Labor ; 2001, *Elementos constitutivos de la música*, Barcelona, Idea Book
[306] PRENDERGAST, op. cit., pp. 21-22
[307] MITRY, op. cit., pg. 140

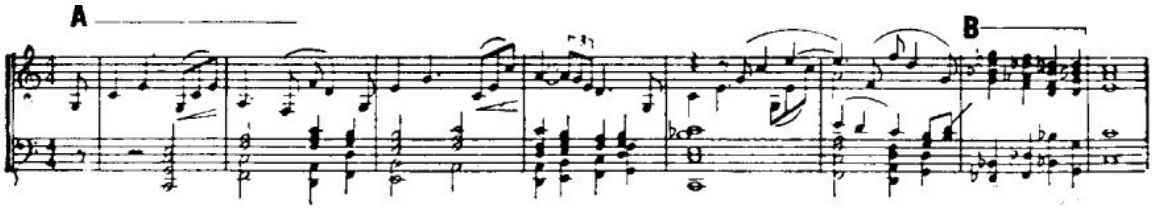
siempre más conmovedoras, en este caso, que la música del Viernes Santo de Parsifal".

Tales consideraciones, como apostilla Prendergast, fueron y son sin duda importantes en su medida, pero se basaban en la presunción (a su juicio errónea ; no hay que olvidar que este autor es un renombrado compositor cinematográfico radicado en Hollywood y especializado en seriales televisivos) de que el cine es un arte. Pero la industria cinematográfica es para él antes que nada una empresa comercial, y el público lo que demanda es sobre todo entretenimiento[308]. El vocabulario de la música fílmica y sus posibilidades ya estaban sólidamente establecidos durante los años 40 ; así, Hugo Friedhofer, en la película *The Best Years of our Lives* ('Los mejores años de nuestra vida', 1946), de

[308] PRENDERGAST, op. cit., pg. 185

William Wyler, utilizó con gran maestría la juxtaposición y la sobreposición de Leitmotive al estilo wagneriano con un material melódico decididamente no-wagneriano en una brillante par-titura que ganó merecida-mente el Oscar musical de ese año[309]. Esta película presentaba argumentalmente hablando, además, la estructura de una ópera en 4 actos.

Los mejores años

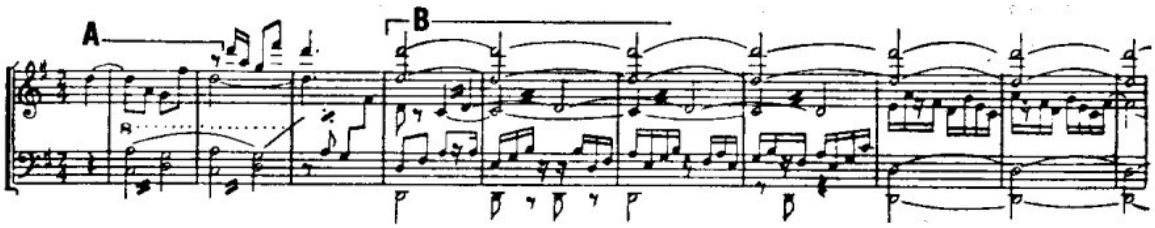


El primero de estos elementos temáticos -denominado por el propio compositor el 'Tema de los mejores años'- aparece ya en los títulos de crédito ; el compositor cinematográfico canadiense Louis Applebaum comenta lo siguiente acerca del mismo[310]:

> "*Su simplicidad, basada en una tríada, y su armonización directa y cálida a la vez, reflejan la temática general de la película, sobre todo en lo concerniente a la caracterización del personaje de Homer por parte de Harold Russell*".

El tema [*véase, página anterior*], que es utilizado profusamente a lo largo de toda la película, consta de dos secciones claramente diferenciadas: un motivo en tríadas, como hemos apuntado, y una frase compuesta por una sucesión de acordes ; como dice Prendergast, "*... ambas ideas son fácilmente reconocibles y, a causa de su simplicidad, resultan susceptibles de un desarrollo ulterior*".

Boone City

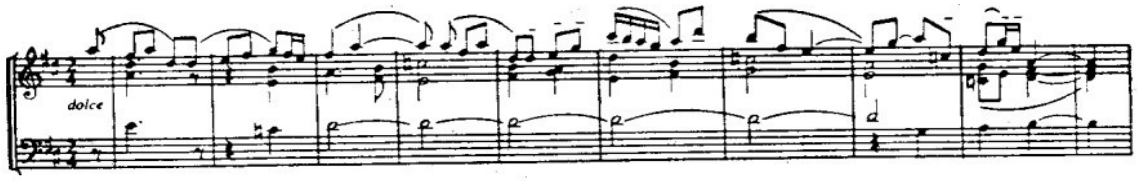


El siguiente tema conductor de la partitura es el denominado 'Boone City'. Igual que el primero, contiene dos ideas diferenciadas: un característico motivo de cinco notas con modulación hacia la séptima mayor y una melodía sincopada a base de tríadas inte-

[309] ROSEN, Charles, op. cit. (citado por PRENDERGAST, op. cit.)
[310] PITMAN, Walter G., 2002, *Louis Applebaum: a Passion for Culture*, Toronto, Durdun

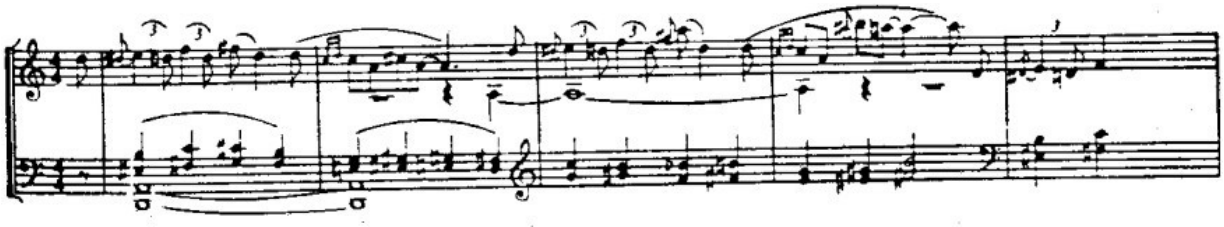
rrumpidas. A continuación viene una estructura en acordes que recuerda el segundo motivo del primer tema, asociado a la relación de vecindad que se establece entre las familias de Homer y de su novia ; su armonización, como ha admitido el propio Friedhofer, recuerda vivamente el estilo de algunas composiciones de Aaron Copland. El carácter de las ideas musicales que vienen a continuación es necesariamente diferente del de las que hemos visto hasta ahora, según Prendergast.

Wilma

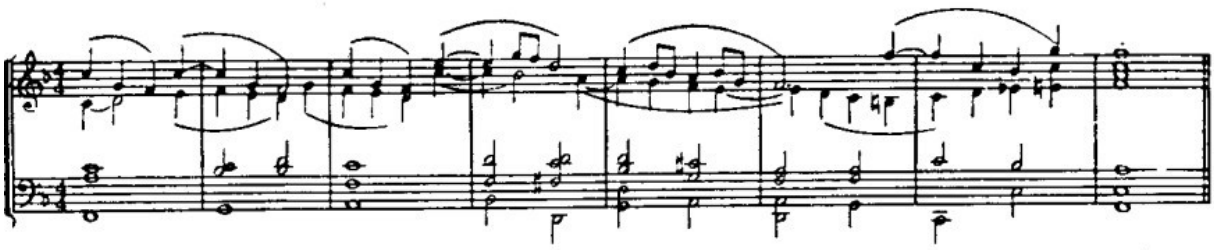


El tema correspondiente a la novia de Homer, Wilma, consiste en una melodía sencilla, pegadiza y algo lacrimosa, igual que el propio personaje [*véase, página anterior*]. Sigue un tema al estilo de Gershwin que subraya la frágil relación de pareja que existe entre Fred y Peggy ; esta última dispone, además, de un material temático propio.

Fred y Peggy

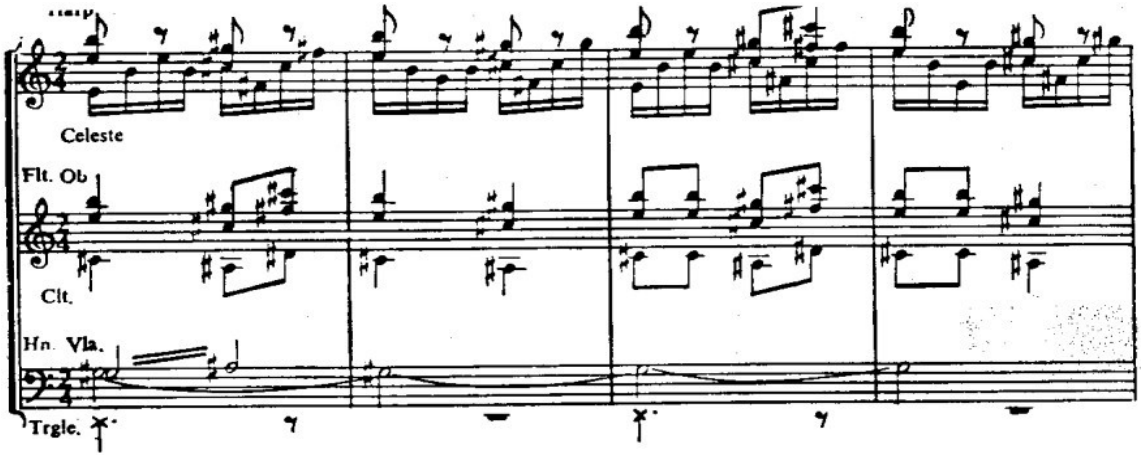


Peggy



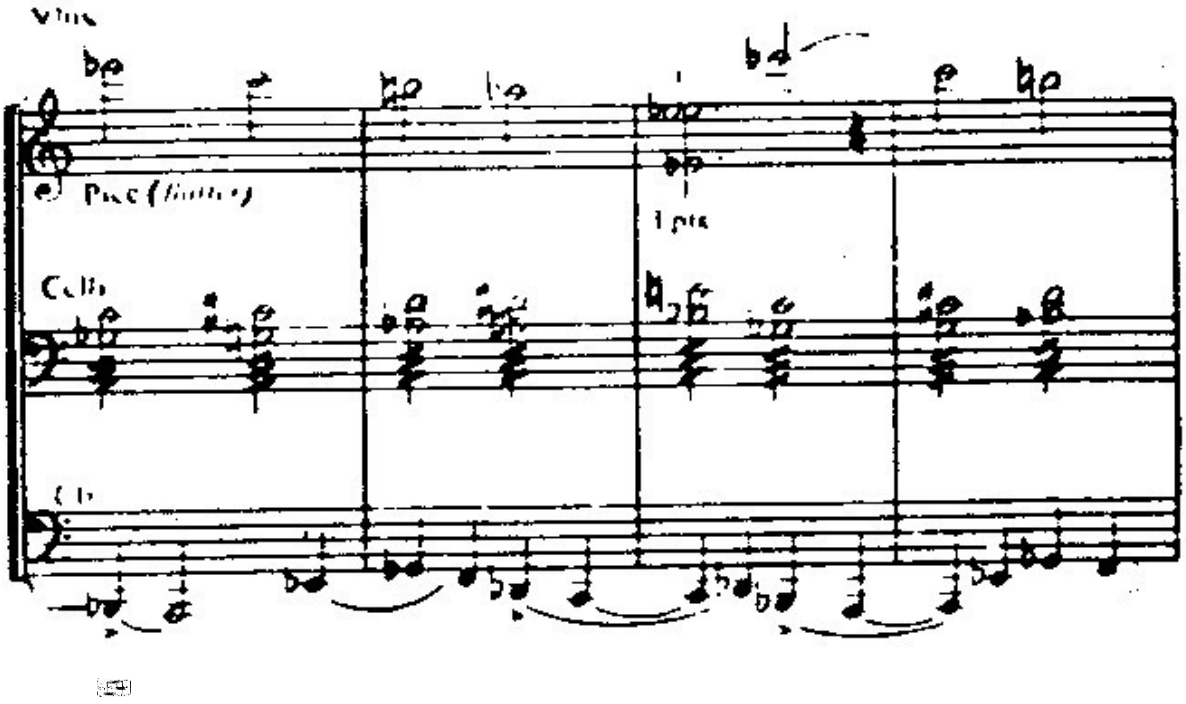
Según Prendergast, por otro lado, aunque Friedhofer despliega en esta partitura una evidente economía de materiales sonoros, no por ello deja de tratar de manera especial algunas secuencias dramáticas, en las cuales no se refiere directamente a ninguno de los motivos temáticos principales:

Homer, enfadado, rompe un cristal



a) En el momento en que Homer, frustrado y molesto por sus manos mecánicas, rompe la ventana de su taller se hace uso de una canción infantil, interesantemente orquestada y armonizada, como referencia a los niños que presencian asombrados la escena desde el exterior de la casa.

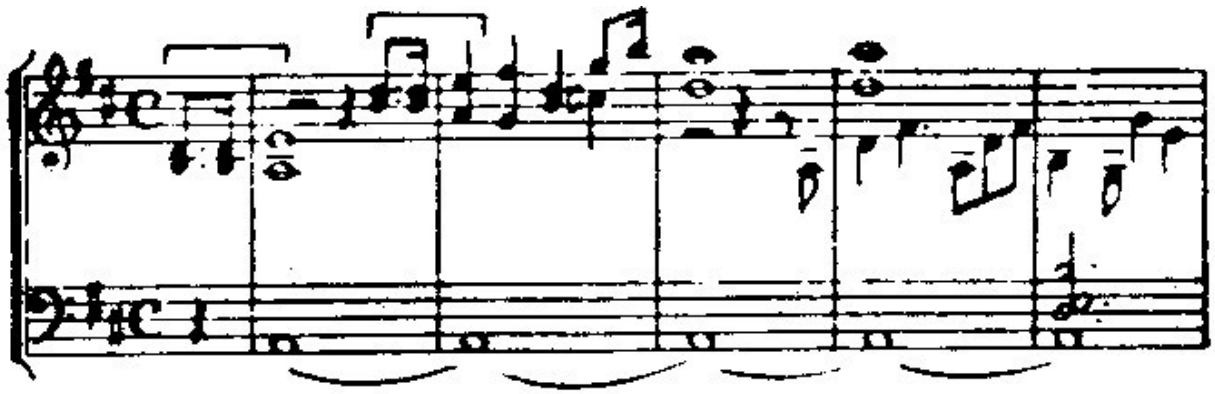
Pesadilla de Fred



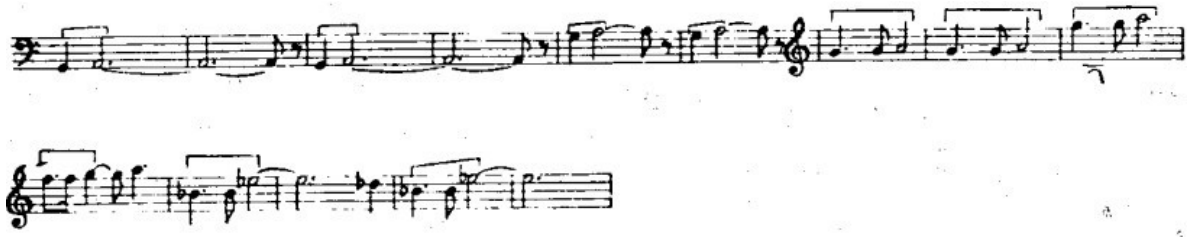
b) Durante la pesadilla de Fred -el momento en que éste rememora oníricamente sus terribles experiencias bélicas- tenemos un intervalo de cuarta.

c) Cuando Fred descubre el cementerio de aviones y sube a la cabina de uno de ellos el desarrollo musical es el siguiente, de acuerdo con el análisis publicado por el musicólogo británico Frederick W. Sternfeld en Musical Quarterly, que transcribimos 'in extenso'[311]:

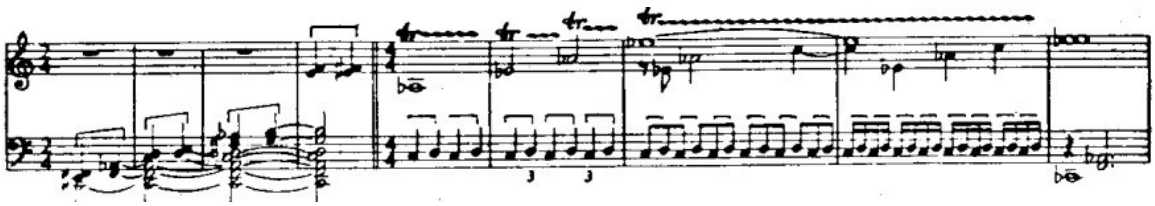
Bombardeo 1



Bombardeo 2



Bombardeo 3



"Al comenzar la secuencia del bombardero, el capitán Fred Derry está ostensiblemente fuera de campo. Mientras su padre lee el documento de concesión de la Cruz Distinguida del Aire la música hace su aparición con el motivo de segundas ascendentes que se ha escuchado en la escena precedente y continúa con un tratamiento de la sección 'B' del principio. Esta suena suavemente hasta llegar a los acordes heroicos. Entonces se vuelve a tocar el pasaje entero, como un contrapunto que acompaña la lectura del texto de la condecoración. Cuando la lectura

[311] STERNFELD, Fr.W., 1947, "Music and Feature Films", en *The Music Quarterly*, vol. XXXIII, Nº 4, pp. 517-532

> y el diálogo terminan, el mezclador de sonido incrementa el volumen de la música, que ahora expresa con sus propios recursos, mejor incluso que las palabras, el heroísmo, el sentido del deber, la habilidad profesional y la eficiencia demostradas por el capitán Derry. En el momento en que la cámara se desplaza hacia la fila de aviones desmontados, el motivo de segundas ascendentes cobra aún mayor protagonismo, extendiéndose finalmente el intervalo (tras ocho repeticiones) a una cuarta. Vemos ahora el interior del bombardero desmantelado mientras el excapitán entra en la cabina, y la música nos presenta de nuevo, como tercer tema de esta secuencia, la semimelancolía y semimarcialidad del Tema Nº 1 con su conclusión heroica. La obsesión por revivir las misiones mortales se hace dueña del bombardero mientras nos aproximamos al clímax, y mientras la magia de la angulación de la cámara y del montaje nos sugiere un despegue imaginario, la disminución progresiva del motivo de segundas ascendentes simboliza el calentamiento de motores y, más todavía, los latidos acelerados del corazón de un individuo asustado. En ese instante, el sonido de la trompeta contrastando con la disminución final del motivo de segundas aumentadas revela, si no el fondo psicológico de la escena, al menos su sustituto potencial. La tensión aumenta cuando un pedal invertido sobre Mi bemol, que se sostiene durante diez compases, acompaña a un primer plano del personaje sudoroso y culmina en la serie descendente de corcheas que se había utilizado previamente en la escena de la pesadilla, como una réplica tanto en ritmo como en tesitura (Mi bemol) del clímax de aquella escena. La afirmación cuádruple de este sencillo, aunque decisivo, grupo de cinco notas que hace casi dos horas que no se ha escuchado actúa como una sorpresa siniestra, aunque la audiencia ha sido preparada para ello".

Por la misma época, en Italia, Alessandro Cicognini y Nino Rota, que habían empezado ya a componer para el cine durante la década anterior, fueron consolidando el vocabulario musical del Neorrealismo. Cicognini colaboró repetidamente con Vittorio de Sica, y Rota lo hizo con Michelangelo Antonioni, y más tarde también con Federico Fellini. En Suecia, mientras tanto, Erik Nordgren iniciaba una larga colaboración con Ingmar Bergman. Pero la influencia de esos compositores europeos en el cine norteamericano se haría notar bastante tardíamente, toda vez que las películas que llevaban su música fueron siempre consideradas en Hollywood como obras 'artisticas', marginales y elitistas. La primera ruptura, dentro de la música fílmica norteamericana, con el estilo sinfónico-operístico de influencia europea de los años 30 tuvo lugar durante los 50, cuando comenzaron a utilizarse temas jazzísticos o inspirados en el jazz. Ese tipo de música se había empleado ya antes profusamente en comedias musicales y en films de animación, pero apenas se la había utilizado en películas dramáticas. Olvido Andújar Molina añade que el 'jazz' estuvo presente casi desde los inicios de la cinematografía, de la mano de conocidos intérpretes como Scott Joplin, Count Basie o Louis Armstrong, entre otros, que trabajaron

en sus inicios como acompañantes en salas de cine ; el 'jazz-man' – músico de jazz-, por otra parte, figuró desde muy pronto como personaje arquetípico en infinidad de comedias mudas[312].

Citemos como ejemplo de esto *A Dog's Life* (1917) y *A Day's Pleasure* (1919), de Charles Chaplin, así como *Luke's Busy Day* (1917) y *Young Mr. Jazz* (1919), de Hal Roach. Alex North, Leonard Rosenman y Elmer Bernstein fueron los primeros compositores en escribir partituras de influencia jazzística, consiguiendo de esta manera que la tradición hollywoodiense aceptase a partir de entonces un espectro más amplio de sonoridades contemporáneas. Una de las ventajas, por otra parte, de la música de jazz consistía en que al precisar de una orquestación bastante más simple resultaba, por ende, más barata, y esa circunstancia hizo que fuese rápidamente aceptada por el studio-system[313]. Cada vez más compositores norteamericanos se dejaron influir por dichas armonías y ritmos ; entre todos ellos destacó Henry Manciní, quien abrió el camino a una nueva generación de compositores de música para el cine.

Mientras tanto, en Italia, la colaboración de Giovanní Fusco con Michelangelo Antonioni llevó mucho más lejos la cuestión del control de la partitura fílmica, dando lugar a unas melodías mucho más líricas y a una orquestación aún más reducida que la empleada hasta entonces en el cine americano. Los directores franceses de la 'nouvelle vague' (nueva ola), por su parte, preferían asimismo un sonido más ligero y funcional, aunque todavía esencialmente romántico. Georges Delerue y Michel Legrand realizaron sus primeros trabajos en ese ambiente antes de participar en producciones británicas o estadounidenses. Por otro lado, el primer largometraje del cineasta hindú Satyajit Ray, *Pather Panchali* ('La canción del camino', 1955), hacía un espectacular uso de la música tradicional de su pais interpretada en *sitar* por Ravi Shankar. En Grecia, Mikos Theodorakis intentó, como años antes lo había hecho Hanns Eisler, introducir una dimensión política en la banda sonora de películas introduciendo melodías folklóricas, como en *Phaedra* ('Fedra', 1962), de Jules Dassin, o *Zorba the Greek* ('Zorba, el griego', 1964), de Michael Cacoyannis. Esa utilización de temas folklóricos en el cine de los distintos países se propagó especialmente por toda Latinoamérica, como demuestran los estudios de Ruper Ra-

[312] ANDÚJAR MOLINA, Ol., 2013, "El jazz en cine: desde las primeras películas sonoras a la Segunda Guerra Mundial", en *Libros de la Torre del Virrey*, Nº 1, Internet, pp. 1-3 ; "El cine que nunca fue mudo", en *Sineris*, Nº 10, Universidad Autónoma de Bucaramanga

[313] DE GORGOT, Emilie, "El 'studio-system: auge y caída del Hollywood clásico", en *Jot Down*, Internet

fael Vásquez en Venezuela[314] y de Joaquín López González en Argentina[315], por ejemplo. En Japón, Fumio Hayasaka proporcionó música a las principales creaciones filmicas autóctonas, como *Ugetsu monogatari* ('Los cuentos de la luna pálida', 1953), de Kenji Mizoguchi, y las realizaciones de Akira Kurosawa *Rashomon* ('Rashomon', 1950, y *Shichinin no samurái* ('Los 7 samurais', 1954), entre otras.

Los experimentos y la expansión de los años 50 continuaron durante los 60, produciéndose consolidaciones y vislumbrándose nuevas posibilidades para la música fílmica. Así, en los EE. UU., los compositores Quinci Jones y Lalo Schifrin supieron sacar ventaja de la anteriormente mencionada aceptación por parte de los estudios del nuevo lenguaje musical. John Barry, por su parte, añadió elementos de rock y estilizaciones medievalizantes al repertorio clásico, mientras que Maurice Jarre utilizó un lenguaje más bien romántico y tradicional de influencia francesa para elaborar partituras épicas destinadas a películas igualmente épicas, mientras que el japonés Toru Takemitsu, un discípulo de Hayasaka, llevó su peculiar versión de la vanguardia musical europea a las pantallas de su país. El italiano Ennio Morricone, por fin, mezcló todos los estilos en la banda sonora de 'spaghetti-westerns', films policiacos, dramas y farsas con un indudable sentido de la ironía[316].

Durante la década los 70 se dieron bastantes menos innovaciones. Asi, John Williams, Bill Conti y Jerry Goldsmith hicieron uso de técnicas y de lenguajes ya existentes para crear partituras más o menos inolvidables. Philippe Sarde, por su parte, se adscribió a la tendencia francesa de basarse más en su propio acervo musical que en el alemán. Ello no impidió, no obstante, que en los films franceses se siguiese citando profusamente a los clásicos, igual que en el pasado, sin discriminar entre nacionalidades[317] ; también se acudió con frecuencia al jazz. La década de los 80, sin embargo, vio aflorar varias nuevas tendencias en este campo:

a) Utilización de sintetizadores por parte de artistas como Vangelis, el grupo Tangerine Dream y Giorgio Moroder.

---

[314] VÁSQUEZ, R.R., *La música popular tradicional en el cine venezolano de la década de los noventa*, Internet
[315] LÓPEZ GONZÁLEZ, J., *La música cinematográfica de Astor Piazzola*, Internet
[316] LOMBARDO, Manuel J., *Por un puñado de gloria: Morricone como icono de la cultura popular*, Internet
[317] LACOMBE & PORCILE, op. cit., pp. 277 ss.

b) Uso generalizado de música de vanguardia

- En peliculas explícitamente vanguardistas, tales como la partitura elaborada por Philip Glass para *Koyaanisquatsi* ('Koyaanisquatsi', 1983), de Goffrey Reggio

- En producciones de tinte bastante más comercial, como, por ejemplo, en *Something Wild* ('Algo salvaje', 1986), de Jonathan Demme, Donde la música de tinte minimalista de David Byrne, Laurie Anderson y John Cale convive con producciones de una serie de grupos de 'rock' contemporáneos.

Byrne participó asimismo en la oscarizada banda sonora de *The Last Emperor* ('El último emperador', 1987), de Bernardo Bertolucci. Como consigna Ana María Sedeño Valdellós, el desarrollo de la música electrónica estuvo inicialmente orientado hacia dos grandes áreas de experimentación, en gran medida separadas: una se ocupaba de la liberación de los sonidos naturales, mientras la otra pretendía crear una gama nueva de sonidos a través de la electrónica[318]. El precursor de esta técnica fue el ruso Lev Theremin quien, buscando un medio para reproducir los sonidos que pueden escucharse en la frecuencia radiofónica entre diversas emisoras, inventó un instrumento al que llamó 'theremin'. Su sonido es como una oscilación ultraterrena, fluida y fácil de dirigir con las manos del intérprete en torno a las antenas. Ha sido utilizado en algunas películas, como *The Day the Earth Stood Still* ('Ultimátum a la Tierra', 1951), de Robert Wise, formando parte de la banda sonora elaborada por el mencionado Bernard Herrmann, y la mencionada *Recuerda*, de Alfred Hitcock, con banda sonora firmada por Miklós Rozsa. Ese tipo de sonidos terminó por convertirse en un cliché musical para mostrar las mentes de psicópatas, monstruos o criaturas extrañas y se utilizó con profusión en películas de ciencia ficción de la década de los 40 y 50, simbolizando la vida extraterrestre. El 'theremin', por otro lado, carecía de teclas prefijadas, al contrario que las ondas Martenot, del músico francés Maurice Martenot, que sí contaban con un teclado y permitían crear efectos de glissando o de vibrato. Este nuevo instrumento se integró más fácilmente y fue utilizado por compositores como Arthur Honegger, Edgar Varese o Darius Milhaud, que ya habían compuesto música para películas con anterioridad, especialmente el primero de ellos.

[318] SEDEÑO VALDELLÓS, Ana Ma , 2004, 'La música contemporánea en el cine', en *Revista Historia y Comunicación Social*, Nº 9, Madrid, Universidad Complutense, pp. 157 ss.

Arthur Honegger, en efecto, había trabajado con Abel Gance en sus películas *La roue* (‘La rueda’, 1923) y *Napoleón* (1927). El primero de esos títulos combinaba piezas de Fauré, Saint-Saëns y Massenet con la banda sonora original de Honegger, que luego cristalizó en su versión orquestal como ‘Pacific 231’. Gance incluso montó por referencia inmediata a la música y de acuerdo con un sistema primario de notación musical desarrollado por el propio Honegger. La partitura de éste estaba pensada para capturar el dinamismo de las secuencias de montaje, aspecto en el que Gance fue un verdadero genio y precursor. La asociación entre música y efectos sonoros electrónicos experimentó avances en la década de los 40 cuando el mencionado Pierre Schaeffer, Pierre Henry, junto con otros componentes del Groupe de Recherche interados en la ‘musique concrète’ empezaron a experimentar con sonidos en directo, no únicamente grabados, sino manipulados o transformados en formas diversas, reproducidos al revés, a distintas velocidades, con el ataque eliminado, mezclados y procesados mediante distintos dispositivos electrónicos, incluyendo filtros, amplificadores y cámaras de eco, como ocurre en la banda sonora de Maurice Jaubert para *L´Atalante* (1934), de Jean Vigo. No obstante, la que se considera primera banda sonora enteramente electrónica, actualmente una obra de culto, fue la creada por Louis y Bebé Barron para *Forbidden Planet* (‘Planeta Prohibido’, 1956), de Fred M. Wilcox. Más que música, el resultado son racimos aglutinados de efectos sonoros electrónicos. Para su época, esos sonidos fueron, sin duda, extraordinarios y conjuraron paisajes y terrores ultraterrenos.

La manipulación electrónica de la voz humana es la metáfora más directa de la era de la máquina. Asimismo, la reproducción electrónica del canon clásico parece provocar cierta inquietud entre los puristas, como la transcripción por parte de Wendy Carlos en la mencionada *La naranja mecánica*, Donde mezclaba sonidos electrónicos con fragmentos de Rossini, Beethoven, Purcell y Elgar. Muchas de las críticas que atrajo la primera generación de partituras electrónicas para cine en la década de los 70 obedecía a su baja calidad, más que al modo en que había sido producida la música. Una muy alabada en su día, sin embargo, fue la de *The Andromeda Strain* (‘La amenaza de Andrómeda’, 1971), de Robert Wise, compuesta por Gil Melle. Realmente, la ciencia-ficción era un territorio atractivo para las bandas sonoras sintetizadas, por la sugerencia relacionada con estos sonidos de tiempos futuros o su conexión con es-tados de alarma. El minimalismo, por otra parte, ha tenido asimismo un gran éxito en el cine, y Sedeño Valdellós lo describe el fenómeno como sigue:

"Música sencilla y directa, realizada con medios drásticamente reducidos, limitándose a elementos musicales básicos, es herencia de Antón Webern y de su ascetismo y concisión expresivas y fruto de la llegada de fórmulas músicales de la lírica japonesa. Se encuentra basada en la economía de texturas y la repetición. El honor de propiciar bandas sonoras de este tipo se debe al realizador e historiador de arte inglés Peter Greenaway, y su colaboración con los compositores Michael Nyman y Wim Mertens. Su primera película, *El contrato del dibujante*, cuenta con una banda sonora original de Nyman, que constituye una adaptación minimalista de la música de Purcell. La música del cine de Greenaway es una música difícil de oír durante mucho tiempo separada de la imagen, por sus constantes repeticiones y su agobiante ritmo electrónico, pero está magníficamente incorporada a la imagen, lo que unido a su belleza, crea momentos especialmente sublimes, como en *El vientre de un arquitecto*. Con el minimalismo de Mertens, Branca, Nyman o Glass aparece el horizonte de la música de cine del siglo XXI, música tecnológica que recurre a sugerencias de los maestros del pasado y los re-convierte en sonidos utilitarios, funcionales, aunque lejos del servilismo anodino de otras épocas".

c) Tendencia cada vez más acuciante a construir las bandas sonoras a partir de canciones de moda, como ocurría, por ejemplo, en *The Big Chill* ('Reencuentro', 1983), de Lawrence Kazdan, *Down and Out in Beverly Hills* ('Un loco suelto en Hollywood', 1986), de Paul Mazursky, y *Good Morning, Vietnam* ('Good Morning, Vietnam', 1987), de Barry Levinson.

Esa modalidad no era realmente tan nueva, pues se desencadenó con el insospechado éxito que tuvo en los años 50 la canción 'Do Not Forsake Me Oh My Darling', con música de Dimitri Tiomkin, que formaba parte al principio de la banda sonora de *High Noon* ('Solo ante el peligro', 1952), de Fred Zinnemann. Algunos años antes que esa cinta se estrenó *Dreams That Money Can Buy*, una realización colectiva que el artista de vanguardia y ocasional director cinematográfico Hans Richter puso en marcha en 1947, reuniendo a varios creadores importantes de diversos movimientos experimentales más o menos relacionados con la música de vanguardia. Presenta siete episodios firmados, aparte del propio Richter, por Man Ray, Marcel Duchamp, Alexander Calder o Max Ernst, entre otros ; los cortometrajes son los siguientes:

1) Desire (Max Ernst)
2) The Girl with the Prefabricated Heart (Fernand Léger)
3) Ruth, Roses and Revolvers (Man Ray)
4) Discs (Marcel Duchamp)

5) Circus (Alexander Calder)

6) Ballet (Alexander Calder)

7) Narcissus (Hans Richter)

La aportación del francés Ferdinand Leger al referido experimento se apoya en una canción de Libby Holman, una cantante de vida bastante tormentosa, famosa en aquel entonces. Narra la historia de Venus, la mujer perfecta, salida directamente de una linea de montaje, que conoce al hombre perfecto, también de fabricación industrial. Es sorprendente cómo un corto de vanguardia realizado en 1947 se asemeja tanto a un videoclip moderno, a uno de esos trabajos de Spike Jonze o Michel Gondry realizados con bastante posterioridad. La música se impone a la imagen, marcando sus ritmos; el montaje es sincopado, apropiado para los movimientos irregulares de los maniquíes. Incluso el tono conceptual nos recuerda a los muy posteriores videos de la MTV. Un ejemplo más de la permeabilidad de las influencias, de las transferencias entre disciplinas creativas aparentemente alejadas[319]. El 'rock', por su parte, entró definitivamente en el lenguaje de la música cinematográfica durante esa década, con películas como *Against all Odds* ('Contra todo riesgo', 1984), de Taylor Hackford, y *Stakeout* ('Procedimiento ilegal', 1987), de John Badham, mostrando en este último caso evidente influencia de la banda sonora de la serie televisiva *Miami Vice* ('Corrupción en Miami'), original de Jan Hammer[320]. Esta última tendencia[321] se continuó desarrollando de forma imparable a lo largo de la década de los 90. El más arriba mencionado Jesús García Jiménez distingue dos formas básicas de narratologia musical[322]:

- *música diegética* (sonido 'in' u 'off') - La presencia de la música se justifica por sí sola en el relato, ya que forma parte del mismo
    - *Ánsikte mot ansikte* ('Cara a cara, al desnudo', 1975), de Ingmar Bergman, cuando los protagonistas asisten a un concierto Donde se interpreta la Fantasía para piano en Do Menor de Mozart
    - *Meeting Venus* ('Cita con Venus', 1991), de István Szabó, cuya trama describe precisamente el ensayo y el montaje teatral del 'Lohengrin' de Wagner.

[319] GASPAR, Al., *Visiones*, Internet
[320] COLON PERALES, op. cit., pg. 10
[321] Nefasta, en nuestra modesta opinión.
[322] GARCIA JIMENEZ, op. cit., pp. 251 ss.

- Utilización mencionada más arriba de la Cabalgata de Die Walküre ('La Walkiria'), de Wag-ner, en la secuencia del ataque con helicópteros de *Apocalypse Now* ('Apocalypse Now', 1978), de Francis Ford Coppola[323].

Por otro lado, sí que es cierto que en la citada secuencia se pretendía conseguir un efecto dramático similar al que originalmente tenía pensado Wagner para la escena de su ópera Donde aparece[324]:

> "El tema de la Cabalgata de las Walkyrias había hecho una aparición episódica y fragmentaría en el preludio del segundo acto, pero adquiere todo su desarrollo -tal como se puede oír en los conciertos sinfónicos- al alzarse el telón en el último acto de la obra. La escena representa la cumbre de un escarpado monte, con un bosque de pinos a un lado y una roca gigantesca al otro ; algunas nubes avanzan sobre las más altas rocas, empujadas por el viento. Entre las nubes pasan cabalgando nueve Walkyrias que lanzan el grito de llamada Hojotoho!, y el tema de la cabalgata surge entre fulgurantes trinos y arpegios, resonando poderosamente e interrumpiéndose por impetuosos cromatismos. En el desenfreno de la carrera lanzan las Walkyrias clamores incesantes. Entre nubes de relámpagos desaparecen y reaparecen".

- *música extradiegética* (sonido 'over') - La música no forma parte de la acción fílmica sino que cumple otras funciones

  - Los pasajes del Parsifal ('Parsifal'), de Richard Wagner, que suenan en diversos momentos de *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta

  - Los trozos rossinianos que pueden escucharse en *Oscar* ('Oscar, quita las manos', 1991), de John Landis

---

[323] Esta música, en efecto, aunque se la suele citar frecuentemente como ejemplo de diégesis, sólo es, en nuestra opinión, únicamente pretendidamente diegética, y consideramos razonable presumir que esa fue la intención original de Coppola al elaborar la referida secuencia. Suponemos que dicho cineasta sería consciente de que en la dura realidad la música procedente de un cassette reproducido a bordo de un helicóptero en combate no sólo no se escucharía en absoluto desde tierra, sino que posiblemente tampoco se oiría gran cosa desde los demás helicópteros de la escuadrilla ; incluso la propia tripulación del helicóptero en cuestión tendría dificultades -dado el estrépito reinante en un contexto de batalla- para poder escucharla, por buenos que fuesen los sistemas de amplificación sonora de que dispusiesen. La afirmación -que circuló a raíz del estreno del film en ciertos círculos más o menos cinéfilos- de que las tropas norteamericanas habían utilizado realmente, y con frecuencia, esa táctica 'wagneriana' en la Guerra de Vietnam, no deja de estar fundamentada, por tanto, según creemos, en una leyenda que se sustenta en lo que de verdad sólo puede constituir una ficción cinematográfica extradiegética, muy bien resuelta por el director del film, eso sí. Como colofón de este comentario podríamos referirnos, por otra parte, a la curiosa presunción por parte de cierta parte de la audiencia -con resonancias netamente racistas, según nos parece- de que a las tropas del Viet-Cong no sólo no les gustaba la música de Wagner (ni siquiera podían entenderla, claro: no eran más que 'salvajes' comunistas), sino que además les causaba un terror indescriptible, como puede verse en dicha escena. El hecho de que quienes hacen tales aseveraciones presuman de ser políticamente 'de izquierdas' resulta bastante más que preocupante. Tal vez lo sean realmente, pero su nivel cultural deja en todo caso mucho que desear.

[324] VARIOS, 1977, *Fichero Musical*, Daimon

- Utilización por Stanley Kubrick y Walter (o Wendy) Carlos de la obertura de La gazza ladra ('La urraca ladrona'), de Rossini, en *A Clockwork Orange* ('La naranja mecánica', 1971), concretamente en la secuencia de la lucha entre diversos miembros de la banda de Alex en una piscina.

En este último ejemplo una escena extremadamente violenta es ilustrada con la melodía rossiniana, ligera y festiva, que contrasta vivamente con las imágenes que pueden verse en la pantalla ; esta técnica es, por otro lado, practicada por el responsable de la música de este film a lo largo de todo el metraje, utilizando diversos fragmentos de música clásica, en versión original o en arreglos a base de sintetizadores, para realzar la escena de que se trate. Su intención extradiegética está, por tanto, fuera de toda duda. Ese tipo de música irrumpe en el discurso fílmico, según García Jiménez, de cinco posibles maneras, que ya hemos dio comentado:

1) De modo impredecible (Responde al criterio subjetivo del autor ; los personajes, ni la esperan, ni la escuchan)

2) De modo impositivo (No se tienen en cuenta los deseos del espectador, sino en todo caso únicamente una interpretación subjetiva –por parte del realizador de sus expectativas)

3) De modo discontinuo (Aparece o desaparece en momentos que sólo las estrategias discursivas del autor justifican)

4) Al final del proceso productivo (En virtud de su discurso perfectamente articulado, contribuye a suavizar las posibles fracturas que no ha logrado disimular el montaje)

5) Con un sentido no realista (No proviene de una fuente visualmente presente).

La clasificación anterior se retrotrae a los análisis de textos literarios (de 'En busca del tiempo perdido', de Marcel Proust, concretamente) llevados a cabo edía por el mencionado Gérard Genette, de donde se deriva una terminología que on nuestra opinión podemos aplicar sin más a la narración cinematográfica. Concretamente en lo que se refie-

re al sonido (sonido virtual en el caso de una narración literaria) Genette distingue tres niveles[325]:

- Nivel extradiegético: El relato primero, cuando el emisor es el narrador y el receptor es el narratario
- Nivel intradiegético: El emisor ya no es el narrador, sino un personaje, y el receptor ya no es el narratario o lector, sino otro personaje del relato.
- Nivel metadiegético: Cando hay otra narración dentro de la narración. Algunos analistas añaden un cuarto nivel: la 'metalepsis', o transgresión de niveles narrativos:

> "… cuando la transición [de un nivel narrativo a otro] no está marcada y la separación de los niveles se transgrede, el efecto producido es de una excentricidad que puede ser cómica o fantástica, la cual tiende a convertir al narrador o al lector, o incluso a los dos, en un elemento de la diégesis, cuando el narrador se dirige al lector con un comentario del tipo 'mientras el personaje x hace y, será útil explicar que '…, *trata la narración como si fuera contemporánea a la diégesis y debiera, por esta razón, rellenar los 'tiempos muertos*'".

Según Pedro Torrijos, la mayoría de las bandas sonoras realizadas para cine y televisión pueden ser[326]:

a) Exclusivamente no diegéticas
b) Sólo básicamente no diegéticas: La música no afecta a la narración del argumento o la historia, sino que se adapta, se añade a ella.

Usualmente este añadido es real, puesto que la banda sonora se suele componer a menudo después de la finalización del rodaje y se añade a la grabación final una vez terminada la edición de la película. [327]Cualquier ejemplo a lo largo de la historia del cine es perfectamente válido para poner de manifiesto las características de la música extradiegética canónica. Véase, por ejemplo, la famosa escena del combate a espada de *Raiders of*

[325] ALVAREZ GONZAGA, Br., *Terminología de Gérard Genette*, Internet, pg. 7 ; RUDIN, Ernst,2003, *Introducción a la terminología de Genette*, Internet
[326] TORRIJOS, P., *Perfección: Música diegética y música extradiegética*, Internet
[327] Esto es fácilmente apreciable cuando en gran parte de los avances cinematográficos (trailers), la música empleada no es la del filme que anuncian, puesto que aún no se ha implementado o incluso no se ha compuesto cuando el avance sale a la luz. Sirva como ejemplo el excelente trailer a los acordes del 'Requiem' de Mozart que circulo en su momento anunciando la que más tarde resultó insufrible *Cliffhanger* ('Máximo riesgo', 1993), de Renny Harlin, engendro a juicio de quien esto escribe por lo menos, Donde la angelical música de Mozart, por supuesto, brillaba por su ausencia.

the Lost Ark (‘En busca del Arca perdida’, 1981), de Steven Spielberg: en apenas 30 segundos, y siempre dentro de un tono arabesco u orientalizante, la música de John Williams comienza con ligereza humorística, cambia a un tono menor con un acorde disonante para presentar al enemigo, y vuelve al ligero tono mayor armónico con la ‘resolución’ del combate. Para Torrijos constituye un modo verdaderamente ejemplificante en este sentido el uso de la música extradiegética que se ha hecho en recientes remusicalizaciones de obras mudas o dotadas de bandas sonoras anteriores (cosa que hemos visto que hizo también Hanns Eisler en su momento, aunque con mucho más tino y sentido musical) [328].

Otro de los paradigmas de la posmodernidad, según Jaume Radigales y Teresa Fraile Prieto[329], es la hiperfragmentación de los estilos musicales y de la imagen y del discurso que integran ambos soportes. La forma resultante más emblemática ha sido el videoclip, posible *Gesamtkunstwerk* de la posmodernidad, según el mismo Jaume Radrigales, que ha permitido una nueva lógica en la presentación discursiva de la música a través de imágenes hiperfragmentadas. Ello ha dado lugar a la emergencia de nuevos soportes y formatos, desde la televisión hasta el cine digital, pasando por el videojuego o la escenografía de los ma-croconciertos, marcos naturales de esa música ‘audiovisualizada’. Rotos los viejos discur-sos, y como si de un efecto de ‘Big Bang’ se tratara, más de doscientos estilos musicales parecen habitar en las redes de la mal llamada ‘música popular’. Esto ha dado lu-gar a nuevos significados, valores y poderes de corte económico y político a la música, estos últimos vinculados a la industria generada por la propia cultura de masas. En conse-cuencia, se ha invertido poco en creatividad y mucho en envoltorios de corte efímero en aparente sustitución del ‘aura’ benjaminiana, aparentemente perdida. Asociado a lo anterior está el apropiacionismo de corte crítico, que, hi-

[328] El citado Sergio López Figueroa estrenó el año 2007 ‘Clonic Mutations’, como posible banda sonora alternativa para *Un perro andaluz* (1928), de Luis Buñuel, que no hemos tenido el placer (o el displacer) de escuchar. Como ejemplos de lo anterior nos pueden servir la ya mencionada *La Belle et la Bête* (‘La bella y la bestia’, 1946), de Jean Cocteau, o *Dracula* (‘Drácula’, 1931), de Tod Browning, ambas dotadas con nueva música compuesta al efecto por Philip Glass en 1994 y 1999 respectivamente. A este ejemplo habría que añadir la estridente banda sonora de nueva creación para *Metropolis* (‘Metrópolis’, 1927), de Fritz Lang, con la que Giorgio Moroder reemplazaba en 2010 la partitura original de Gottfried Huppertz, sin duda más adecuada –al menos a nuestro gusto- para el susodicho film que la nueva composición, convirtiendo una obra maestra de la cinematografía de todos los tiempos en un amago de ‘video-clip’. Nosotros, por nuestra parte, pensamos que tal proceder -más o menos igual que el ‘colorear’ películas rodadas originalmente en blanco y negro, que también estuvo de moda durante un tiempo, atenta contra la intención creativa original de los realizadores de los films de que se trate.

[329] RADIGALES, Jaume, 2005 “El videoclip com a obra d’art total. Sobre Afrika Shox (Leftfield), de Chris Cunningham”, en *Trípodos*, Nº 17, pp. 191-200 ; RADIGALES, Jaume, y FRAILE PRIETO, Teresa, 2006, “La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión”, en *Trípodo*s, Nº 19, Barcelona. pp. 103 ss.

perfragmentando formalmente el discurso, permite recomponerlo en nuevas y sugerentes unidades de significado. Los referentes discursivos, pues, toman nuevas formas ante la reemergencia de estilos y géneros.

El mal llamado 'cine musical' – concepto redundante en sí, dado que el cine, por definición, es musical- ha dado pie a nuevas formas de entender el supuesto género apropiándose de discursos icónicos y de referentes musicales en productos cinematográficamente tan sugerentes como *Dancer in the Dark* ('Bailando en la oscuridad', 2000), de Lars von Trier, o *Moulin Rouge* (2001), de Baz Luhrman, que pretenden haber reinventado dicho 'género' a partir de nuevos conceptos formales, como el montaje, ya no a partir de la lógica del discurso musical sino a partir de un referente 'postmusical', como es la imagen. Al mismo tiempo, lo efímero de los múltiples estilos musicales a los que antes se hacía referencia ha conseguido crear nuevos efectos en su presentación, como el que Javier Blánquez y Omar Morera denominan 'efecto loop', que transmite una unidad cerrada de significaciones musicales basándose en la repetición sistemática y encadenada. A ello ha contribuido, sin lugar a dudas, la música electrónica en todos sus formatos. El apropiacionismo (o la 'revisitación', un concepto quizá más positivo) rompe los viejos cánones y permite la emergencia de lenguajes híbridos. La iconoclastia aplicada a la música ha roto ya con los espacios tradicionales en los que aquélla se desarrollaba, para dar paso a nuevas realidades. El concierto no implica la pasividad del espectador y el teatro de ópera conlleva nuevas revoluciones, ahora a partir de lo escénico y ya no de lo estrictamente musical[330].

El cine, cuando utiliza la música como punto de partida de la narración (ficción o documental), también permite una nueva comprensión de los sonidos organizados. Tanto el cine que surge de la música ('documental narrado') como la música con la excusa del cine ('narración documentada') se convierten así en textos nuevos, aún cuando se precise de la música para hablar en pretérito de un pasado más o menos lejano, y para ser fiel a las revisitaciones a las que se ha hecho referencia. Por ejemplo, el 'rock de Manchester'

[330] Directores de escena como Peter Sellars, Peter Konwitschny o Calixto Bieito han llevado la vanguardia teatral al mundo de la ópera y han sacado a ésta del inmovilismo en que se encontraba. Ya no es noticia que la Ópera de Hamburgo presente un nuevo 'Don Giovanni' de Mozart, sino que se habla, por ejemplo, del *'Don Giovanni' de Bieito*, o según Bieito, según se mire. Toda pretendida 'creación' no es, en definitiva, más que una '(re)creación' o 'interpretación' de algo previamente existente. Bieito se erige, pues, en intérprete de Mozart en este caso. El teatro se convierte así en intérprete de la música a partir de nuevos formatos y sacando las obras originales de sus inmovilistas contextos.

necesariamente redivivo en *24 Hour Party People* (2003), de Michael Winterbottom. En *9 Songs* (2004), el mismo Winterbottom plantea las relaciones entre un hombre y una mujer a partir de sus encuentros en conciertos de rock. El sexo, mostrado sin pudor, se erige en la columna vertebral de una película que -y ahí está la paradoja- lleva la música hasta en el título, pero en la que ésta se convierte en la mera excusa. Inconscientemente o no, el realizador británico consigue reflejar un problema que ya forma parte de la propia música: oímos pero no escuchamos, aunque la música sea indispensable incluso para vertebrar nuestras relaciones afectivas y/o sexuales.

El cine en la época de las nuevas tecnologías

Lo que sí significó en su día una verdadera revolución en el terreno de la imagen fue la introducción de forma masiva del video-tape[331]. El 'vídeo' fue lanzado al mercado por primera vez en 1956 por la empresa Ampex, de Redwood (California), y ya en 1958 el 82% del material transmitido por televisión en EE.UU. estaba registrado en cinta magnetoscópica, haciendo temer a algunos por el futuro de la televisión en directo ; Orson Welles, por ejemplo, declaraba por aquel entonces:

> "La televisión en directo es apasio-nante, pero muy difícil de practicar en las circunstancias económicas actuales, puesto que las emisiones se repiten varias veces. La televisión en directo está en trance de desa-parecer, como el cine mudo, para convertirse en un mastoDonte, un brontosaurio. En Es-tados Unidos las gentes apenas recuerdan esa clase de emisiones".

El caso es que afortunadamente esas negras profecías no se han cumplido, ya que tanto el cine como la televisión han sabido respetar sus respectivos campos, especializandose la televisión en el aspecto informativo, que el cine ha terminado por dejar de asumir. Entoncs afirmaba Román Gubern:

> "La relación existente entre estos dos antiguos enemigos ha dado un giro total. Estamos a las puertas de una unión que clausurará posiciones inamovibles basadas en la 'especificidad' televisiva y la 'especificidad' cinematográfica. Lo

[331] GUBERN, Román, 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat, pp. 134 ss.

> único especifico de la TV son las retransmisiones en directo y la rapidez con que comunica visualmente toda clase de noticias. La libertad que proporciona la TV en cuanto al hecho de no utilizar estrellas, a disponer libremente del tiempo (se puede desarrollar una historia en diez minutos o en doce horas, según los imperativos de la narración), a abarcar un gigantesco campo de difusión, han propiciado el que muchos directores cinematográficos trabajen para ella, alternando con el cine".

Este desarrollo bilateral del cine y la televisión no ha impedido, sin embargo, que se hallan realizado interesantes experimentos de uso combinado de ambos medios, dando lugar a la expresión 'expanded cinema', referida al título de un libro de Gene Youngblood[332] Donde se hace mención de todas las variantes técnicas de la era electrónica, que acababa de iniciarse precisamente cuando dicho texto se publicó. Así, Jerry Lewis utilizó por primera vez -en *The Ladies Man* ('El terror de las chicas', 1961)- un magnetoscopio como auxiliar de rodaje, para controlar el movimiento de los actores y de la cámara antes de dar por bueno un plano, y el realizador español Fernando Arrabal incluyó algunas tomas rodadas por procedimiento magnetoscópico en *¡Viva la muerte!* (1970). En 1971, por fin, se proyectaron en Estados Unidos los dos primeros largometrajes comerciales rodados íntegramente en vídeo: el musical *200 Motels*, con la intervención del cantante 'pop' Frank Zappa, y luego el film de ciencia-ficción *The Resurrection of Zachary Wheeler*, de Robert Wynn. Quedaba de este modo inaugurada, en opinión de Román Gubern, una nueva etapa del cine[333]:

> "La competencia entre la tradicional imagen química y la nueva imagen electrónica es más importante que una mera divergencia de tecnologías. Con una inevitable reducción de costos, el equipo magnetoscópico, por la simplicidad de su manejo y por sus muchas ventajas técnicas, parece convertir en próximo y factible el viejo mito de la cámara tomavistas transformada en instrumento tan cotidiano y asequible como el bolígrafo. Meta democrática de la comunicación de masas, según la cual cada ciudadano podrá ser fabricante de mensajes audiovisuales, función reservada antaño a especialistas. En este futuro, en el que cada ciudadano podrá ser 'director', la riqueza y multiplicidad de ensayos y tendencias enriquecerán el acervo cultural del cine. Si bien tal estado democrático no alcanzará su plenitud auténtica hasta que estos mismos ciudadanos puedan hacer incidir sus mensajes en la sociedad, liberados los canales de acceso social -la industria de distribución-exhibición- de todas las trabas selectivas y de los monopolios presentes. Pero esta segunda utopía democrática de la comunicación audiovisual no depende ya

[332] YOUNGBLOOD, Gene, 1970, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Cº
[333] GUBERN, op. cit., pp. 139-41 ; véase, también, GARCIA RIERA, Emilio, 1974, *El cine y su público*, México, FCE, pp. 56 ss.

> únicamente de factores tecnológicos, sino también de factores sociopolíticos, por cuya razón se adivina como mucho más lejana".

Esa aspiración que Gubern formulaba en 1973, se ha cumplido con creces en nuestros días con la difusión masiva de las cámaras de vídeo en formato subestándard, lo que ha abaratado, en efecto, considerablemente la producción de películas a nivel doméstico, pero no ha contribuido en absoluto a incrementar el nivel de conocimientos sobre imagen o sobre cinematografía en general de los usuarios. Además, los rodajes comerciales en formato digital ya no constituyen una excepción en la actualidad. Como lo expresa Pedro Alves, los nuevos avances tecnológicos en el campo de la imagen y el sonido han dado lugar a "… *un mayor abanico de recursos, especialmente para los nuevos autores que buscan un hueco en el competitivo mercado cinematográfico*". En opinión de este mismo comentarista, el fenómeno no puede considerarse como novedoso, ya que desde el 'cine-ojo' de Vertov en los años 20 hasta el Dogma 95 de Thomas Vinterberg y Lars von Trier en las postrimerías del siglo XX se han dado múltiples ejemplos de "… *momentos históricos que cambiaron (o intentaron cambiar), con más o menos fuerza, la mentalidad de la producción fílmica*" [334]. Esa tendencia se ha vuelto a verificar con la aparición del 'videoarte' en los años 60, que ha ido trayendo consigo variados recursos técnicos y tecnológicos que se han desarrollado paulatinamente (y siguen desarrollándose aún) hasta llegar a nuestros días. La evolución del vídeo hacia el DV y más tarde el HD incrementó aún más la capacidad de captar imágenes de modo fácil, portátil y más barato que grabando en película de celuloide. A ello ha contribuido asimismo en gran medida el desarrollo de tecnologías informáticas, a partir de las primeras experiencias de John Whitney (1917-1995) en los años 50 y 60 del siglo XX. A Whitney se le considera el 'padre de la animación por ordenador' ; sus trabajos pioneros (los títulos de crédito para *Vértigo*, 1958, de Alfred Hitchcock, en colaboración con Saul Bass, por ejemplo, así como el cortometraje experimental *Permutations*, de 1966) fueron llevados a cabo con ayuda de un ordenador analógico de 4 metros de altura de su invención que desarrolló durante la década de 1950 a partir del M-5, un dispositivo antiaéreo de la 2ª Guerra Mundial ; funcionaba merced a un complicado sistema de mesas rotatorias. Otros pioneros de la época fueron entre otros Stan Vanderbeek (*Visual Velocity*, 1966), Lilian Schwartz (*Pixilation*, 1970),

---

[334] ALVES, Pedro, 2012, "Por la democratización del cine. Una perspectiva histórica sobre el cine digital", en *Icono*, Nº 14, op. cit., pg. 121

Charles Csuri (*Hummingbird*, 1968) y por último John Stehura, cuyo film experimental *Cybernetic 5.3* (1969) mezclaba imágenes fotográficas con gráficos generados por ordenador.

Según Darley, la década de 1960 "… *no es solamente una época de intenso desarrollo práctico de nuevas tecnologías basadas en la electrónica y en lo digital, sino también del surgimiento de múltiples conjeturas acerca de la naturaleza de este tipo de tecnología y de la promesa que representaba para el futuro de la sociedad*". Exposiciones como Cybernetic Serendipity (Londres, 1968) causaron verdadera sensación en su momento[335]. De la mano del científico informático Ivan Sutherland, entre otros, las primeras investigaciones sobre gráficos por ordenador se centraban en dos temáticas: simulación (búsqueda del 'fotorrealismo') e interacción[336]. El progreso en este campo no se hizo esperar, y ya en 1970 el citado Gene Youngblood expresaba las siguientes consideracio-nes acerca de lo que él denominaba 'cine cibernético'[337]:

> "Si los subsistemas visuales existen hoy, sería una tontería suponer que los equipos informáticos no existirán mañana. La idea de 'realidad' quedará total y definitivamente oscurecida cuando lleguemos al punto [en el que pueda generarse] una realidad plenamente convincente dentro de los sistemas de tratamiento de la información … Entramos en una era mítica de realidades electrónicas que únicamente existen en el plano metafísico".

La idea del 'fotorrealismo' (originalmente conseguir imágenes generadas por ordenador de aspecto natural) dio más adelante lugar a la tendencia pictófotográfica conocida como 'hiperrealismo' (o 'superrealismo', evolucionado a partir del 'pop-art') ha presidido tanto la investigación como los trabajos de producción de imágenes por ordenador desde los últimos años 70. Hasta entonces dichas actividades se habían centrado en torno a la técnica de visualización de vectores, que pronto fue sustituida por un nuevo proceso basado en el cálculo y visualización de valores 'pixel' (visualización de líneas de barrido, o *frame-store*) ; la visualización de vectores continúa utilizándose en la actualidad para algunos casos concretos, lo que ha permitio conseguir un realismo cada vez mayor en las

---

[335] DARLEY, Andrew, 2002, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, pp. 32 ss.
[336] SUTHERLAND, Ivan, 1963, *Sketchpad, a Man-Machined Graphical Communications System*, Massachusetts Institute of Technolog
[337] YOUNGBLOOD, op. cit., pg. 206

imágenes de acuerdo con patrones de visualización inspirados en la imagen fotográfica y la cinematográfica[338].

Ya a partir de mediados de los años 80 se comenzaron a realizar las primeras experiencias comerciales introduciendo imágenes generadas por ordenador en anuncios publicitarios y 'vídeo-clips', y se rodaron los primeros largometrajes utilizando estas nue-vas técnicas. El realizador y director de fotografía británico Mike Figgis señala los di-versos sistemas de filmación subestandard con distintos formatos que han aparecido des-de los años 70, incluyendo las primeras cámaras de vídeo doméstico (amateur), anteriores al cine digital, como etapas de su experiencia como fotógrafo y filmador profesional[339]. Según él, el sistema Super-8 -y su variante Single-8, creada por la Fuji- difundido por diversas marcas que funcionaban mediante una carcasa que contenía un carrete de película de pocos minutos de duración con revelado incluido[340], aunque tenía un mecanismo disparador tipo pistola de bastante estabilidad, gastaba una película muy estrecha (de 8 mm) que disponía de muy poco espacio para la banda sonora, lo cual influía negativamente en la calidad del sonido grabado. Por otro lado, la imagen que producía tenía bastante grano y unos colores excesivamente contrastados con sobreabundancia de tonos rojos. Su principal inconveniente radicaba en que trabajaba con película original, dificultando y encareciendo sensiblemente la elaboración de copias del material filmado.

El 16 mm, pese a su mejor calidad de imagen, era bastante más caro y adolecía del inconveniente de no estar dotado de sonido directo ; la banda sonora debía grabarse en otro dispositivo y coordinarse con las imágenes en postproducción. El Super-16 que surgió con posterioridad, pese a estar dotado de un sistema de sonido directo, no significó ninguna mejora apreciable. El vídeo, que hasta entonces había estado restringido a usos televisivos a causa de la carestía de las herramientas de filmación y reproducción, invadió el mercado doméstico a principios de los años 80 gracias a dos sistemas bastante más asequibles basados en 'cassettes'. En 1975 Sony introdujo el formato Betamax, que consistía en un videocassete con cinta magnética incorporada –de aspecto parecido al 'Super-8'- que permitía grabar imágenes de video con una resolución de entre 260 y 300 líneas, de-

[338] Ciertos programas informáticos comerciales de tratamiento fotográfico (como *In-Design* de Adobe, por ejemplo) se basan en la visualización de vectores.
[339] FIGGIS, Mike, 2007, *Digital Filmmaking*, New York, Faber & Faber
[340] Puede que en Gran Bretaña, Donde residía Mike Figgis a la sazón, fuera así. En el resto del planeta había que pagar el revelado, a no ser que se enviase la cinta directamente al fabricante, y en ese caso había que pagar los portes de correo. Lo decimos por experiencia propia.

pendiendo de si se hacía en color o blanco y negro. En 1976 sacaría JVC al mercado el VHS (Video Home System), que ofrecía una resolución inferior que el 'Betamax', aunque con una duración posible un poco mayor. Este último sistema desbancó de momento al 'Betamax', a causa principalmente de su menor precio, pero a la larga terminó sucumbiendo igualmente debido a la poca calidad de las imágenes que producía y a la escasa manejabilidad de las cámaras. Diez años más tarde, en 1986, Sony seguía apostando por el video digital y desarrolló el formato D-1, el cual grababa una señal digital de video sin compresión de resolución estándar, o lo que se denomina SD. El formato fue adoptado principalmente por grandes cadenas televisivas y eventualmente sería reemplazado por otros sistemas que utilizaban compresión de vídeo, como el ya existente Betacam, de la misma empresa, que desarrolló una calidad similar con menos inconvenientes[341]. En el año 1999 la casa Disney estrenó *Tarzan*, que combinaba la animación tradicional con imágenes generadas por ordenador, utilizando Deep Canvas, una nueva tecnología digital que permitía la unión de ambos métodos de animación de una forma natural y que posibilitaba el uso de escenarios creados en forma virtual.

En 1995, por otra parte, había sido creado el movimiento de vanguardia cinematográfico Dogma 95. Se trataba de seguir una serie de reglas con el objetivo de 'purificar' de alguna manera el cine, renunciando al uso de grandes efectos especiales, postproducción y equipos de gran costo. Se filmaron diversas películas en formato digital subestándar ; el ejemplo arquetípico de esta tendencia fue la excelente *Festen* ('La celebración', 1998), de Thomas Vinterberg, rodada con una Sony DCR-PC7 E en formato MiniDV. La calidad visual y sonora era bastante deficiente, pero los bajos costos de los equipos permitieron al director realizar planos impensables de otra manera ; la película obtuvo premios en diversos festivales de cine, incluido el de Cannes. *Idioterne* ('Los idiotas', 1998), de Lars von Trier, fue filmada con una Sony DCR-VX1000, la primera cámara de consumo –también en formato MiniDV- dotada de un interfaz 'firewire' para transferir el material digital directamente a un ordenador para su posterior manipulación. Simultáneamente, en 1995, el estándar de las cintas VHS comenzó a ser desplazado por la llegada de nuevos medios digitales de distribución hogareña. El primero en ser desarrollado fue el VideoCD (VCD). Este formato utilizaba un disco CD estándar, el mismo utilizado por la industria musical, pero que además de audio contenía video. La calidad era bastante reducida debi-

[341] MASTIA, Marcelo Daniel, 2013, *Cine digital vs. cine analógico*, Buenos Aires, Universidad de Palermo, pp. 19-20

do a las limitaciones del espacio disponible en los discos. El sistema no presentaba una diferencia distinguible con respecto a su antecesor magnético en término de líneas de resolución efectivas.

Dicha tecnología nunca fue adoptada en nivel masivo en Estados Unidos o Europa, pero logró imponerse en el mercado asiático, Donde el eventual reducido costo de los reproductores y el gran nivel de piratería impulsaron su avance. Tan sólo dos años después emergió un nuevo formato digital, el DVD, que sí presentaría muchas ventajas en comparación con su contraparte. Permitía, sobre todo, el almacenamiento de mucha más información, más de seis veces la capacidad almacenadora de un CD. Esto mejoró sensiblemente la calidad tanto del sonido como de la imagen. En 1997 se introdujo la HDC AM, una versión de Betacam que podía capturar imágenes con una resolución de 1440x1080. El material era *upscaled* durante la reproducción, pero sin aumentar el detalle original en ninguna forma. Este tipo de cámaras permitía una calidad de video en formato digital hasta ahora nunca vista, y muchos realizadores comenzarían a utilizarlas en sus proyectos. La tendencia de realizar largometrajes en formato completamente digital siguió creciendo, incluso cuando la diferencia en calidad de imagen y sonido con respecto a un proyecto en celuloide era todavía más que evidente. En 2002 la película *28 Days Later* ('28 días después'), dirigida por Danny Boyle, fue filmada casi en su totalidad con cámaras diminutas que capturaban en formato DV, lo que permitía posicionarlas y maniobrarlas sin esfuerzo. Destacados exponentes del uso del formato digital de pequeño formato fueron *Chuck & Buck* (2000), de Miguel Arteta, *Fuckland* (2000), de José Luis Marqués, y *Tadpole* (2002), de Gary Winnick. 'Fuckland' fue, además, la primera película latinoamericana en subscribirse a las reglas establecidas por el movimiento Dogma 95.

Volviendo a los formatos subestándares, el mencionado VHS fue sustituido por el Hi-8, de Sony, que trabajaba con un videocassette y una cámara de tamaño mucho más reducido. En realidad, como apunta Figgis, la evolución de las cámaras de vídeo se deriva, en última instancia, de la revolución de los 'microchips' y de la progresiva miniaturización de los equipos de filmación y reproducción que trajo consigo. El 'Hi-8' significó, en este sentido, un apreciable avance, pero las cámaras que utilizaba (especialmente los primeros modelos que salieron al mercado) eran todavía excesivamente pesadas y carecían de pantallita reproductora. El siguiente sistema que apareció, también de la casa Sony, fue el mini-DV, presentando una cámara mucho más pequeña y manejable, con pantalla

reproductora incorporada, pero que resultaba –según Figgis- algo incómoda de utilizar a la hora de rodar tomas muy largas. Ya en 1995 Lev Manovich advertía que la mayor parte de los debates sobre el cine en la era digital se habían centrado en las posibilidades de narración interactiva que las nuevas tecnologías aportaban. De una manera profética, este investigador creía que el problema en realidad sobrepasaba la discutida narratividad del cine digital ; pensaba más bien que a la luz de las posibilidades que ya ofrecían en aquel entonces los nuevos procedimientos de creación de películas habría que redefinir la misma identidad del cine basándose en las siguientes observaciones[342]:

- Hoy en día en lugar de filmar la realidad física, es posible crear escenas similares directamente en un ordenador con ayuda de la animacióin 3D.

- Una vez que las secuencias filmadas de acción fílmica son digitalizadas, inmediatamente pierden su privilegiada relación 'indexical' con la realidad profílmica: Un ordenador no distingue entre imágenes filmadas de la realidad e imágenes creadas por otros medios ; sólo ve 'píxeles', y éstos, sin importar su origen, pueden ser fácilmente alterados sustituidos por otros, etc.

- Las secuencias filmadas de acción fílmica que se mantuvieron intactas durante el proceso creativo tradicional, ahora sirven de materia prima para después componer, animar y transformar.

En el proceso de 'postproducción' ya no se distingue entre montaje y efectos especiales: La manipulación de imágenes individuales a través de un programa de diseño o mediante el procesamiento algorítmico de la imagen resulta tan sencillo como la ordenación temporal de las secuencias. Todo se resume en un proceso de 'cortar y pegar'[343]. En el año 2002, por otra parte, George Lucas realizó *Star Wars II: Attack of the Clones* ('La Guerra de las Galaxias II: El ataque de los clones'), primer blockbuster filmado íntegramente en formato digital. Lucas trabajó en conjunto con Sony y Panavision para el desarrollo de una cámara que cumpliera con las necesidades de la película. El resultado fue la HDW-900, provista de un sensor HD y una velocidad de 24 fotogramas por segúndo, igual que en el cine convencional. Esta cámara les permitió filmar escenas en el desierto de Túnez, con temperaturas de 51º C. George Lucas reveló más tarde que su idea había sido filmar 'La amenaza fantasma', capítulo I de su saga, también en formato digital, pero que Sony lamentablemente no pudo desarrollar la cámara que se necesitaba a tiempo para

[342] MANOVICH, Lev, 1995, *What Is Digital Cinema?*, Internet
[343] RUBIO ALCOVER, Javier, 2006, *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Castellón, Universitat Jaume I

el rodaje. En 2003 Sony introdujo el HDCAM SR, que permitía la grabación en resolución FullHD o 1080p, lo que redujo aún más si cabe la brecha de calidad entre el cine digital y el celuloide. Hacia el final de la década sería estrenada otra película filmada completamente en formato digital, y con más del 60% de las escenas creadas directamente en ordenador, y el resto capturado con cámaras digitales de alta definición. Se trató de *Avatar* ('Avatar', 2009), de James Cameron. Fue rodada con un sistema de cámaras especiales lla-mado Fusion Camera System, desarrollado por el propio Cameron y Vince Pace. Consistía básicamente en 2 cámaras Sony HDC-F950 puestas una al lado de la otra para simular la posición real de los ojos. El sistema había sido desarrollado para un proyecto anterior, el documental 3D *Ghosts of the Abyss*, sobre los restos del auténtico 'Titanic'.

La estéreoscopía, o filmación en 3D, por otra parte, no es en absoluto un invento reciente, y existe desde los comienzos del 7º Arte. Parece ser que William Friese-Green realizó la primera película estereoscópica en Inglaterra en 1889. En 1900 Frederick Eugene experimentó con una cámara de dos lentes, sin repercusión práctica alguna. También experimentaron en 1915 con 3D, sin éxito, Edwin S. Porter y William E. Waden, con un sistema basado en la separación de imágenes, Donde cada color era 'leído' por sólo uno de los ojos, gracias a unas gafas con cristales rojo y verde. La primera película en 3D en ser exhibida comercialmente fue *Power of Love* ('El que ella quiere', 1922), de Nat C. Deberich, y ya entonces se utilizaron los 'lentes anaglifos' (gafas de cartón con 'cristales' rojo y azul) que continúan utilizándose en la actualidad. Ese mismo año se estrenó *Radiomania*, de R. William Neill. En 1934, tras la gran depresión, que frenó también los experimentos de filmación en 3D, la Metro Goldwyn Mayer realizó algunos cortos comerciales, y Louis Lumière presentó el remake tridimensional de su 'Llegada del tren'[344]. La primera película sonora que se rodó en tres dimensiones fue la italiana *Nozze vagabonde* ('Bodas vagabundas', 1936), de Guido Brignone. Más o menos de la misma época datan *Audioscopiks* (1935), de Pete Smith, cortometraje documental de 8 minutos, y la cinta alemana *Zum greifen nah* (1937), primer film 3D en color. En 1938 comenzaron a experimentar los rusos con su Stereokino, un sistema en relieve sin necesidad de utilizar gafas coloreadas para la visualización, que tuvo su primera demostración pública en 1941. En

[344] GONZÁLEZ, Alfredo, "La estereoscopía", en MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, *El cine en 3 dimensiones*, Portal de la Educomunicación, Internet

1946 se estrenó *Robinzon Kruzo*, de Aleksandr Andriyevsky, primer largometraje sonoro y en color en 3D.

Tras la 2ª Guerra Mundial los empresarios cinematográficos debieron enfrentarse, como se ha visto, al auge de la televisión ; uno de los nuevos artilugios a los que se recurrió fue el cine en tres dimensiones. En 1952 Arch Oboler utilizó el sistema Natural Vision, de M.L. Gunzberg, para rodar el primer largometraje estereoscópico en color, a partir de película y filtros Polaroid, *Bwana Devil* ('Bwana, diablo de la selva'), que constituyó un clamoroso éxito, y un año más tarde la Warner Bros estrenó en el mismo sistema *House of Wax* ('Los crímenes del museo de cera'), de André de Toth. Durante ese mismo año salieron a la luz 27 películas en 3D, entre ellas el musical *Kiss me Kate*, con banda sonora de Cole Porter y dirigida por George Sydney. Norman McLaren, por su parte, presentó dibujos animados en 3D a partir de 1951. La primera película en Cinemascope y 3D fue *September Storm* ('Un septiembre borrascoso'. 1960), de Byron Haskin. El citado Arch Oboler creó el sistema Space-Vision 3D, en el que las dos imágenes que antes debían reproducirse cada una en un proyector, se superponían en una sola cinta de celuloide, por lo que era suficiente con un solo proyector al que se le insertaba una lente especial. Con esta técnica realizó, dirigiéndolo él mismo, el largometraje *The Bubble* (1966). En 1970, la marca StereoVision desarrolló otro sistema, en el que las imágenes eran comprimidas una al lado de la otra sobre una misma tira de película de 35 mm., siendo proyectadas mediante una lente anamórfica a través de filtros Polaroid. Con este sistema se eliminaba el peligro de la desincronización. Con él se rodó la comedia erótica *The Stewardesses* ('Las azafatas', 1969), de Al Silliman Jr. Este mismo cineasta colaboró años más tarde (1983) en *Tiburón 3D*, de Joe Alves. En esa misma década hizo su irrupción el IMAX, un nuevo formato que haría furor, sobre todo en ferias internacionales y parques temáticos. Ese nuevo sistema se utilizó para rodar el corto documental *Transition* (1986), del realizador canadiense Colin Lowse, y también para *Captain Eo* (1986), un cortometraje-videoclip con Michael Jackson de 17 minutos de duración dirigido por Francis Ford Coppola y producido por George Lucas. *Wings of Courage* (1995) de Jean-Jacques Annaud, se filmó usando cámaras especiales de formato ancho. El IMAX 3D utilizaba dos lentes de la cámara para representar a los ojos derecho e izquierdo. La grabación quedaba almacenada en dos rollos de película por separado, que luego se proyectaban de forma simultánea. En 2004 se presentó *Polar Express*, dirigida por Robert Zemeckis, primer largometraje de animación en 3D-IMAX. A partir de *Chicken Little* (2005), primera animación

en 3D producida por la Disney, ya no fue necesario sincronizar dos proyectores, uno por cada ojo del espectador. La primera película de animación stop-motion planificada y fotografiada directamente en 3D es *Coraline* ('Los mundos de Coraline', 2009), de Henry Selick. A pesar de que la reconversión de las salas para el nuevo sistema digital en 3D es de precio bastante elevado, el cine 3D está sin duda abriendo un nuevo camino a la industria cinematográfica.

La European Digital Cinema Forum (EDCF) -integrada mayoritariamente por fabricantes de sistemas- se reúne sin cesar para impulsar la implantación de la proyección digital de las películas en las salas de cine. Los exhibidores del mundo entero recomiendan prudencia y analizar con seriedad las implicaciones de esta tecnología. El soporte fotoquímico del cine funciona desde hace más de cien años y ha sido objeto de constantes mejoras, resultado de las cuales es el magnífico formato de 35 mm actual, con su definición de 3.600 líneas horizontales por 2.700 líneas verticales. Según Primitivo Rodríguez, se está anunciando una revolución en la industria cinematográfica, acaso sólo comparable con la que produjo la llegada del cine sonoro, que irá aparejada a las muchas excelencias de una nueva tecnología: la del cine digital. Entre las ventajas del nuevo soporte se contaría[345]:

a) Conservación de la calidad original desde la producción de la película hasta la exhibición en las salas, pues no se mermaría, como ahora, con la obtención de internegativos y copias.

b) Significativa reducción de los costes tanto en el lanzamiento como en la distribución de las películas, pues se eliminan de golpe todos los gastos derivados de la producción de copias acrílicas.

c) Los exhibidores podrían disponer de versiones dobladas o subtituladas en diferentes lenguas, o programar las mismas películas con una diferencia horaria variable ; las salas podrán ofertar además una gama de espectáculos distintos del puramente cinematográfico, y no sólo en diferido sino también en directo.

Se supone que todo esto redundará a largo plazo presumiblemente en un incremento importante de los rendimientos de la explotación de las salas. Si en la última década del pasado siglo hubo un incremento de 65% del número de salas de cine en los Estados Unidos, que sumaron 36.000 –mientras que el número de espectadores no aumentó en

[345] RODRÍGUEZ, Primitivo, 2002, "La gran pantalla, ¿viajará en soporte digital?", en *Nueva Revista*, Nº 82

más de un 20% en el mismo período-, a partir de 2000 cerraron en ese país 200 pantallas cada mes, y era previsible que al final de 2002 no hubiese más de 30.000 en total, un alarmante declive que bajo las condiciones de distribución y exhibición tradicionales no se podría asumir de ninguna manera. No obstante, era de suponer que los costes de producción de copias y puesta a punto de la publicidad en pantalla (inserción manual de las bobinas publicitarias, etc.) también disminuirían al trabajar con soporte digital, de modo que el canon de publicidad mejoraría también en favor de lassalas. Auspiciado por Suecia, que ostentaba entonces la presidencia del Consejo de Ministros de la UE, se creó en junio de 2001 una plataforma digital llamada European Digital Cinema Forum (EDCF), organizada internamente mediante tres comisiones o módulos de trabajo, encargados de estudiar respectivamente los problemas comerciales, de contenidos y tecnológicos derivados de la implantación del nuevo soporte. Estas comisiones han tenido desde entonces reuniones periódicas, para seguir de cerca los movimientos en este sector. Sin embargo, los exhibidores de cine europeos no están contentos con el modo de proceder de la Comisión. L´Union International des Cinemas (UNIC), que agrupa en Europa más de 24.000 pantallas y que mueve a más de 840 millones de espectadores cada año, ha reprochado a la Comisión el haberse precipitado a impulsar una iniciativa promovida básicamente por los fabricantes de sistemas, ignorando al mismo tiempo a las asociaciones de exhibidores, cuyo parecer y presencia no han sido por el momento requeridos. Ese mismo año se reunieron en Amsterdam los presidentes de las federaciones de profesionales de la exhibición de Alemania, Austria, Australia, Bélgica, Canadá, Dinamarca, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Holanda, Hungría, Italia, Noruega, Reino Unido y Suiza, para intercambiar opiniones sobre la evolución posible de la proyección digital. Fruto de esa 201 reunión fue la redacción de un documento que se dio a conocer a los medios del mundo entero en rueda de prensa simultánea en todos los países citados. Los problemas que deberían ser resueltos antes de implantar un sistema de proyección digital en los cines, sustitutorio del soporte fotoquímico, son -según ese documento- los siguientes:

- En lo referente a la calidad, el actual soporte fotoquímico en 35 mm es muy satisfactorio. Los instrumentos de reproducción de soporte digital logran sin duda una calidad cada vez mayor. Hoy se están obteniendo 1280 K 1024 pixels, es decir, 1.2 pixels por imagen.

- Es difícil imaginar cómo un sistema operativo y de alta calidad, como el actual, puede ser sustituido por otro que, hoy por hoy y a medio plazo, seguirá ofreciendo inevitablemente prestaciones de rango inferior.

- Lo importante sería lograr un estándar para la comprensión y la encriptación de las imágenes, por medio del cual los diversos sistemas resulten compatibles y mutuamente operativos.

- Además, sería deseable que el sistema de provisión de copias digitales fuera múltiple, es decir, apto para el soporte físico, la transmisión vía Satélite, el envío por cable, etc.

- Los sistemas de envío, por su parte, deben garantizar la protección de la obra cinematográfica por medio de sistemas de codificación que eviten los incalculables daños por cuenta de la piratería, la difusión universal en la Red, etc.

- La sala de exhibición debería seguir siendo la primera ventana comercial de la obra cinematográfica. La posterior apertura de su difusión habría de seguir los cauces de la actual, que facilita el impacto de su salida.

- Los exhibidores deberían contar también por parte de las industrias tecnológicas con determinadas garantías sobre la obsolescencia de los sistemas de proyección digital, para calcular sobre bases fiables sus inversiones.

El cine digital, por tanto, significa la posibilidad de manipular el mundo fílmico a través de procesos creativos basados en el trabajo con ordenadores o procesos informáticos que generan efectos especiales y/o animaciones. El primer aparato que permitió dibujar algo y, guardado en forma digital, manipularlo fue el programa Sketchpad, del año 1963, debido al citado Ivan Sutherland, que ya hemos mencionado. El cine digital propiamente dicho destinado al gran público salió a la luz durante los años 80 junto con la aparición de la animación por ordenador y de géneros audiovisuales derivados de éstos, como los vídeos musicales y la publicidad digital. Como primeras películas que habrían sido imposibles de realizar sin esta tecnología tenemos, entre otras, a *Futureworld* (Richard T. Heffron, 1976), la trilogía *Back to the Future* (Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), *Jurassic Park* ('Parque Jurásico', 1993), de Steven Spielberg, y *Toy Story* ('Toy Story', 1995), de John Lasseter[346]. Todos esos avances han podido alcanzarse con ayuda de las nuevas cámaras digitales que han surgido en el nivel profesional. Como lo pone Jesús Nieves Montero, concebido inicialmente como una solución casera que sustituyese las cámaras Super-8 y las limitadas filmadoras en cintas magnéticas, "… *el formato digital*

[346] KLENK, Matthias, 2014, *El cine digital en el siglo XXI. La transformación del cine hollywoodiense y del consumo cultural a causa de la digitalización, El Ojo que Piensa*, Internet ; VARIOS, "Una dimensión que evoluciona la narrativa audiovisual y su audiencia. El cine 3D digital", en *Encuentro Nacional San Luis de Potosí 2014* ; ver, además, RHEINGOLD, Howard, 2000, *The Virtual Community*, MIT Press

se ha convertido en un estándar que ha puesto en manos de muchas personas la posibilidad de hacer cine"[347]. Pero cuando, en 1999, George Lucas, tras realizar *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* en 35 mm, él y su productor Rick McCallum, se plantearon un horizonte profesional mucho más ambicioso que lo que permitía el mero cine doméstico, encomendaron a la casa Sony, como se ha visto, la tarea de desarrollar una nueva cámara digital de alta definición.

El resultado fue la mencionada Sony HDW-F 900, que grababa a 1020x1080 pixels. Desde 2005, por otra parte, estuvo dispuesta la Panavision Genesis, con un chip de 12.4 megapixel CCD, con la que fueron rodadas *Superman Returns* (2006), de Bryan Singer, y *Apocalypto* (2006), de Mel Gibson. Algunos de sus detractores señalaban el voluminoso tamaño y la aparatosidad de las primeras versiones. Terminó utilizándose en televisión. La Silicon Imaging 2K, por otra parte, estaba inspirada en sus antecedentes analógicos de 16 mm. Grababa directamente a un disco o laptop en formato RAW. Alcanzó celebridad en 2009 a causa del Oscar que Anthony Dod Mantle, director de fotografía de *Slumdog Millionaire*, obtuvo con su ayuda. Technicolor, simultáneamente, creó la Viper, una cámara que, al contrario que sus predecesoras, no realizaba ninguna compresión ni reducción de color o espacio. Michael Mann hizo uso de ella para rodar *Collateral* (2004) y *Miami Vice* ('Corrupción en Miami', 2006). Finalmente está la Red One, que ha dominado el mercado desde sus primeros prototipos, inicialmente como el modelo utilizado por Peter Jackson para el cortometraje *Crossing the Line* (2008), hasta su ulterior elección por Steven Soderbergh para *Che* (2008), su 'biopic' sobre Ernesto Guevara, y por David Fincher para la multipremiada *The Social Network* (2010).

Centrando su análisis en el cine europeo de nuestros días, Michael Gubbins observa que los modelos existentes "… *se están desmoronando, no sólo debido al cambio digital, sino porque la industria se ha visto atrapada en una 'tormenta perfecta' formada por la recesión económica, la crisis bancaria, los retos de las nuevas tecnologías, la piratería y los rápidos cambios en el comportamiento de los consumidores*"[348]. No obstante, las encuestas demuestran que la demanda de películas europeas por parte de dichos consumidores se ha mantenido fuerte, pese al evidente dominio de Hollywood en el mercado[349]. Así, por ejemplo, de acuerdo con el reciente Informe Anual 2014 Cine de Rentrak, compa-

[347] NIEVES MONTERO, Jesús, *5 cámaras que iniciaron la revolución digital*, Internet
[348] GUBBINS, Michael, 2011, *La revolución digital. El público se implica*, Cine-Regio, Internet, pg. 5
[349] VARIOS, 2014, *A Profile of Current and Future Audiovisual Audience*, European Commission, Internet

ñía especializada en control de audiencias, la asistencia de público a las salas de cine en España experimentó en 2014 un incremento del 14% frente a las cifras de asistencia de 2013, y se pronostica una tendencia similar para el 2015. Esta recuperación se debe, según los expertos, al reciente éxito de público del cine español y a la celebración de días especiales de asistencia con descuento, como La Fiesta del Cine y los Miércoles al Cine.

La aludida preponderancia de la cinematografía norteamericana ha llevado, según Michael Gubbins, a que el cine en general –y no sólo en Europa- se esté polarizando entre las sagas cinematográficas hollywoodienses de alto presupuesto y las obras fílmicas independientes, de financiación bastante más modesta. Según este analista, la respuesta por parte de la Comunidad Europea al desafío digital se ha concretizado en "… *el sobreproteccionismo y en la estrechez de miras*". No se ha centrado en el futuro del cine europeo como tal, sino más bien en el mantenimiento del 'status quo', es decir, de la industria existente. Este analista aboga, en consecuencia, por acabar de una vez por todas con le concepción evidentemente errónea de que estamos viviendo un proceso de 'digitalización' de la industria analógica. El piensa más bien que se trata de una revolución en el comportamiento del consumidor que acabará teniendo profundas consecuencias para el propio cine. Gubbins insiste en que sin inversión en innovación, el cambio digital se convierte en algo absolutamente limitado, 'ombliguista' y reaccionario. Y constituye un hecho incontrovertible, según él, que en la mayoría de los países europeos no existe una industria cinematográfica unida y coherente, habiendo en su lugar una serie de empresas pequeñas y medianas, fragmentadas en sectores especializados[350]. Pero el cambio, lo queramos o no, va a ocurrir en un futuro más o menos cercano, y según parece se va a desarrollar en tres etapas:

- Resistencia a corto plazo: tratar de proteger los negocios existentes hasta Donde se pueda.

- Transición: un compromiso limitado con el cambio digital garantiza un periodo híbrido, en el que los servicios analógicos y digitales van en paralelo. "*Pero la experiencia de las salas de cine revela que mantener dos sistemas a la vez devora los ahorros y en ocasiones incrementa los costes, brindando a cambio magras recompensas. Una industria tan frágil como la europea necesita que el periodo de transición sea lo más corto posible*".

[350] GUBBINS, op. cit., pp. 6 ss ; ver, además, ELSAESSER, Thomas, 2013, "Digital Cinema: Covergence or Contradiction", en HERZOG, A. RICHARDSON, J., y VERNAILLES, C. (eds.), *Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford University Press, pp. 13-44

- Aceptación y adaptación: los escenarios descritos más arriba nos condenan a que la plena adopción final de la tecnología digital no llegue como resultado de una estrategia, sino cuando ya no quede otra opción. Probablemente consistirá en una combinación de un grado de descomposición ya inaceptable de los negocios tradicionales, con los rápidos cambios en la demanda de los consumidores y el hecho de que Hollywood haya decidido tomar la iniciativa.

En resumen, en opinión de Gubbins, la industria cinematográfica europea se enfrenta a una seria amenaza, fundamentada en las siguientes características de la situación actual:

a) La sobreproducción en relación con la capacidad de distribución convencional: entre 2005 y 2010 el número de películas producidas en Europa se incrementó en más del 28%, mientras que la recaudación en taquilla ha caído sensiblemente, al igual que las ven-tas de DVDs.

b) Las administraciones regionales, nacionales y europea se están enfrentando a recortes y ajustes en muchos países (supresión del UK Film Council, agencia exportadora de cine británico, por ejemplo).

c) La difusión del cine europeo entre el público juvenil fuera de su territorio nacional sigue siendo muy pobre ; como afirma la investigadora de audiencias austríaca Elizabeth Prommer[351], el público de cine está envejeciendo, y el marketing tradicional no logra conectar con nuevos públicos. En ese sentido hay peligro de que el cine europeo se convierta, en palabras de François Truffaut, en 'le cinéma de papa' (el cine de papá), es decir, en un forma artística irrelevante para la juventud.

d) La televisión ha expulsado al cine europeo de los horarios de máxima audiencia.

e) La piratería alcanza unos niveles alarmantes en algunos países de Europa, en ausencia de una legislación adecuada al respecto.

f) La recesión económica mundial ha absorbido la financiación y la inversión privada.

Para el critico argentino Hellén Ferro el cine, decididamente, no era un arte propiamente dicho (en esto coincide con la opinión en este sentido de Prendergast, más arriba enunciada)[352]. El pensaba que, de constituir un arte, tendría unas características muy pecu-liares, ya que sería un arte colectivo:

[351] SOMMER, Elizabeth, 2017, "Audiovisual Diversity", en *Melisa Stiftung*, Internet
[352] FERRO, Hellén, 1960, *Qué es el cine*, Buenos Aires, Columba, pp. 8 ss.

> "El artista, individuo, crea para todos, para la humanidad, y no para la sociedad, mientras que el producto de la industria cinematográfica -la película- está confeccionado por una colectividad, por un núcleo de la sociedad, y se destina a un individuo, al que únicamente de manera accidental la acción del produc-to hermana con el individuo vecino ligándolos con un endeble y fugitivo sentimiento parecido a la ternura o a la indignación".

Por otra parte, no hay que olvidar que el cine es ante todo -ya lo hemos resaltado- una industria, y como tal

> "... precisa no solamente ofrecer calidad buena interpretación, buen argumento, buena dirección, sino halagar el gusto del público, tocar las cuerdas disímiles del espectador de la platea (la cantidad de elementos heterogéneos reunidos en una película para favorecer a la taquilla atrayendo espectadores dispares hace que la gente, que ha 'participado' de la acción de la película absorbida por la sugestión de la imagen sonorizada, contradiga las críticas especializadas con diez opiniones diferentes, defendidas con igual convicción)".

Por otra parte, también tenemos claro que no se puede hablar consecuentemente de cine sin tener en cuenta a la televisión ; en realidad, ambos medios, que comparten lenguaje en lo que a contar historias se refiere, se han enfrentado tradicionalmente en una eterna batalla por las audiencias. El ya citado Carlos Barbáchano pone de relieve que el número de salas cinematográficas de EE. UU., que era de alrededor de 21.000 en 1945, había descendido tres años más tarde, en 1948, hasta 16.000, y paralelamente disminuyó el número de espectadores en locales cerrados de 90 a 45 millones entre 1945 y 1955. Las causas de ese fenómeno fueron, por supuesto, múltiples: el descenso de la natalidad en el período de entreguerras, la rápida motorización, con la aparición de los *drive-ins* (cines al aire libre para automovilistas) y, desde luego, la irrupción de la 'pequeña pantalla' en los hogares norteamericanos, circunstancia que las estadísticas reflejan elocuentemente[353]:

> "La TV no sólo permite al espectador mayor comodidad, sino también un considerable ahorro en el presupuesto familiar a la hora de distraerse. Una familia de 6 miembros se gastaba en una sesión semanal de cine 5- 6 dólares, mientras que la amortización de un aparato de TV supone a la misma familia de 2,5 a 3 dólares semanales. En estas condiciones, el citado descenso del 50% en la asistencia a las salas cinematográficas entre 1945 y 1955 nada tiene de excepcional: la industria del cine estaba en crisis y, lógicamente, la producción de filmes decrecía. A partir de ahora el cine intentará recuperar el público perdido, prime-ro de una ma-

[353] BARBACHANO, op. cit., pp. 27 ss.

> nera bastante tosca, aunque de probada eficacia a corto plazo: la renovación de su aspecto externo. Las empresas Paramount y Fox lanzan al mundo en 1952 el Cinerama y el Cinemascope, con el documental turístico *This is Cinerama* y *La túnica sagrada* respectivamente. Habrá que esperar a una nueva crisis, que no tardaría en aparecer, para que el cine se apercibiese de que la verdadera renovación tiene que venir desde dentro, de que sólo a través de un profundo cambio ideológico (que vaya desde la elección y el tratamiento de los temas al sistema de producción, sin olvidar la distribución de los 'cast') que modifique toda su estructura interna se llegará a una renovación real, duradera y rentable"[354].

Según Román Gubern, a pesar de que la mencionada competencia de la televisión provocó a partir de los años 50 un aparatoso descenso de asistencia a las salas de cine en todo el mundo occidental, no por ello debe hablarse de una crisis del cine en cuanto que medio de comunicación social, por dos razones[355]:

a) Un porcentaje esencial de cuanto exhiben las telepantallas son, como todo el mundo sabe, películas cinematográficas o filmes rodados especialmente para televisión ; así, directores de cine de prestigio como Antonioni, Bergman, Fellini, Jancsó, Godard y Welles han alternado en los últimos años sus tareas en ambos medios.

b) La expansión de las funciones del cinematógrafo (y no sólo en el terreno artístico) en las décadas recientes ha sido abrumadora:

   - Como instrumento de investigación científica en laboratorios
   - En naves espaciales
   - Como medio de enseñanza en escuelas y universidades
   - Como medio publicitario
   - Como placer doméstico (cine amateur)
   - Como expresión poética individual (cine underground) o etc.

La especialidad de la televisión son, como hemos comentado más arriba, los programas informativos, muchos de ellos en directo. Manuel Alonso y Luis Matilla, por su parte, se preguntan si realmente vemos el cine (o la televisión) que nos gustaría ver, o si por medio del cine y de los demás medios de comunicación nos están manipulando de

[354] FERRO, op. cit., pp. 34-35
[355] GUBERN, op. cit., pp. 132-33

manera subliminal[356]. En este sentido se refieren al teórico francés Jean-Patrick Lebel, para el cual la cámara no es un aparato ideológico en sí mismo[357]: "*No produce ninguna ideología específica, como tampoco su estructura la condena a reflejar fatalmente la ideología dominante*". Pero tampoco se puede negar, evidentemente, que el cine constituye hoy por hoy, junto con la televisión, uno de los más poderosos medios de fascinación, especialmente entre la audiencia de corta edad. La televisión escolar concretamente contribuye, para Joan Mª Acarín, a desubjetivizar la educación[358]:

> "Ya no es imprescindible ni la presencia física del poseedor de unos conocimientos para que éstos sean transmitidos. Ni la interpretación que de ellos pueda darnos por escrito. La televisión los pone a nuestro alcance: los vemos, los apreciamos y sacamos el provecho que más nos conviene".

Abundando en lo mismo, Enrique Torá apunta lo siguiente[359]:

> "Siempre, del análisis de un mensaje televisivo usual, resultará un intento que devorará los códigos parciales para entrar por definición operativa, en un análisis psicosemiótico. Es decir, será una interpretación de las implicaciones psicológicas que están puestas en unas estructuras conscientes e inconscientes entre el emisor y el receptor".

Las películas -y la televisión especialmente- tienden, en este sentido, a debilitar la consciencia del espectador[360]:

> "Puede que sus diferencias con las obras teatrales residan en la oscuridad que reina en los cines. La oscuridad reduce automáticamente nuestro contacto con la relidad, despojánDonos de muchos datos del ambiente que nos rodea, necesarios para formular juicios adecuados y otras actividades mentales. Adormece la mente. Esto explica por qué, desde la década de los veinte hasta nuestros días, tanto los partidarios como los detractores del cine han comparado a este medio con una especie de droga y han llamado la atención sobre sus efectos estupefacientes".

---

[356] ALONSO, Manuel, y MATILLA, Luis, 1980, *Imágenes en libertad (2)*, Madrid, Nuestra Cultura, pp. 60 ss. ; GIL PÉREZ, Patricia, y BROCHE PÉREZ, Yunier, 2011, "Psicología y publicidad. Uso del mensaje subliminal", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Eumed.net, Universidad de Málaga

[357] LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et ideologie*, Editions Sociales

[358] ACARIN, Joan Mª, 1980, "La Televisión: otro elemento en el camino de desubjetivización de la enseñanza", en VARIOS, *Documento Didáctico Nº 2* (TV – Vídeo), Universidad de Barcelona, pp. 33-35 ; ICASURIAGA, V., "¿Una infancia aterrada?", en *Psicocuestiones*, Internet

[359] TORÁ, Enrique, 1980, "Psicosemiótica de la imagen televisiva", en VARIOS, Documento, op. cit., pg. 9

[360] KRACAUER, op. cit, pg. 207

Para el citado Georg Lukács "… *el cine como espectáculo se realiza a través de la mediación técnica de signos y señales que finalmente materializan un ideal abstracto*"[361]. Guy Debord, en una línea parecida, situaría el nacimiento de ese espectáculo en la modernidad urbana con su necesidad de brindar unidad e identidad a las masas a través de la imposición de modelos culturales y funcionales a escala total[362].

Las primeras décadas del siglo XX fijan, pues, el lugar de emergencia tecnológica e institucional del espectáculo, en el momento en que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social. Cualquier espectáculo –no sólo el cine-, según Debord, tiende a identificar los bienes con las mercancías y satisfacerse con la supervivencia que aumenta según sus propias leyes. Pero si la supervivencia consumible es algo que debe aumentar constantemente, es porque no deja de contener privación ; si no hay nada más allá de la supervivencia aumentada, ningún punto en el que pueda dejar de crecer, no es porque ella se encuentre más allá de la privación, sino porque es privación enriquecida. El espectáculo se convierte en la otra cara del dinero, el equivalente general abstracto de todas las mercancías. Debord entiende el término 'espectáculo' como "… *el advenimiento de una nueva modalidad para disponer de lo verosímil y de lo incorrecto mediante la imposición de una representación del mundo de índole tecnoestética*"[363]. Más adelante recalca, precisando[364]:

> "El cinematógrafo provoca una percepción objetiva, pero esta percepción objetiva tiene como reverso, si puede decirse así, la cualidad propia del doble, de la imagen. Recíprocamente, los reflejos y las sombras cinematográficas son por sí mismas soportes de corporeización y de realidad. El original real es percibido, pe-

[361] SEL, S., y GASLOLI, L., op. cit., pg. 5

[362] En efecto, en las modernas macrourbes, como observa Helène Chauchat, se pierden como en un la-berinto todos los anhelos sociales de los hombres. Las ciudades, que durante mucho tiempo fueron sinónimo de vida animada, han ido perdiendo paulatinamente su antigua función socializadora. La vida colectiva se ha empobrecido. El hombre de las ciudades no es ya el ser social a quien se refería Aristóteles, sino que actualmente forma parte de la 'muchedumbre solitaria' descrita por David Riesman y se deja guiar por las señales que la propia ciudad le ofrece. Esos mismos elementos de representación contribuyen a que en las grandes urbes, en virtud de la misma distribución de las edificaciones, se reflejen toda clase de segregaciones: racial, económica, generacional, ... [DEBORD, Guy, 1967, *La société du spectacle*, Champ Libre ; RIESMAN, David, 1966, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press ; CHAUCHAT, Helène, 1979, "El hábitat, la persona y las relaciones sociales", en VARIOS, 1979, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía V*, Madrid, Sedmay-Lidis, pp. 44-45 ; ALEDO TUR, Antonio, 2003, "Globalización y pobreza urbana", en *Zadiak*, Nº 23, pp. 107-136 ; GRAIZBORD, Boris, 2007, "Megaciudades, globalización y viabilidad urbana", en *Investigaciones Geográficas*, Nº 63, pp. 125- 149 ; ORTIZ DAVISON, Julián, ORTIZ MENDOZA, Enrique Octavio, y CUERVO MORALES, Mauro Julián, 2003, "La transición demo-gráfica y urbana en el marco de la globalización", en *Análisis Económico*, Nº 18 ; PÉREZ BUSTAMANTE, Leonel, y SALINAS VARELA, Edison, 2007, "Crecimiento urbano y globalización", en *Scripta Nova*, Vol. 11, Nº 251]

[363] DEBORD, op. cit., pp. 9 ss.

[364] Ibid., pg. 141

> 12 ro a través de su doble. Al mismo tiempo que las participaciones de la vida real, se despiertan las participaciones propias de la fotografía. El movimiento, que acentúa la percepción objetiva, acentúa igualmente el 'encanto de la imagen' y dota vientos y humos de un alma latente".

El mencionado Edgar Morin, sin embargo, considerando este pretendido realismo del cine, se pregunta a su vez:

> "¿Por qué no se observó el 28 de diciembre de 1895 que el cinematógrafo carecía de sonido, de colores, de relieve, etc …? ¿Por qué una realidad global y objetiva estuvo inmediatamente presente en una pantalla barrida por un haz de veinticuatro chorros deslumbrantes por segundo?"

Para este analista el primer soporte de la supuesta realidad fílmica son las formas, que se suponen reales aunque no sean más que aparentes, pese a mantenerse fieles a las apariencias. Estas formas son las que impresionan la imagen fotográfica, y ésta las restituye a la mirada: "*La imagen del cinematógrafo es la propia imagen fotográfica ... Si la fotografía, aunque también formalmente objetiva, es menos real que el cinematógrafo, sin ser más real ..., es porque éste aumenta su realidad con el movimiento y la proyección sobre la pantalla*". J.C. Jarvie se plantea este problema desde la psicología social[365], y otros analistas abordan el tema desde sus respectivos puntos de vista ; así, el antes citado Daniel Bell, por ejemplo, registra las siguientes críticas que suelen hacerse en general a los medios de comunicación de masas, de los cuales el cine forma parte, como sabemos, ya que su auge se debe en gran parte a la colaboración publicitaria de los 'medios'[366]:

a) No se estimula bastante la actividad creativa.

b) La obra seria, especialmente la del pasado, ha sido desnaturalizada (en ciertas revistas, por ejemplo, se publica la reproducción de un cuadro famoso al lado de la fotografia de una *starlet* cinematográfica.

Theodor W Adorno dice algo parecido, aplicándolo al tema de la música[367]: "... *aunque la radio y la alta fidelidad han hecho que hoy se escuchen más discos de Beethoven que nunca, la gente los oye para canturrear o silbar una melodía, y no para apreciar la compleja estructura de la sinfonía*".

---

[365] JARVIE, I.C., 1979, *El cine como crítica social*, México, Prisma, pp. 39 s
[366] JIMÉNEZ GARCÍA, O., 2013, *Modelo de Lazarsfeld*, Internet
[367] ADORNO, Th.W., 2003, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Aka

c) Ahora las obras mediocres son aclamadas como arte serio, porque parecen difíciles, aunque no lo sean ni al nivel de las intenciones ni al de los temas y del estilo.

d) La mayor parte del material de la televisión y de las revistas de masas es barato, vulgar, irritante, amoral, degradante e incita a la violencia, condicionando al público, y especialmente a los jóvenes, para que acepten como un estado de hecho en nuestra sociedad el comportamiento criminal.

Bell[368], desde su postura conservadora, no le da mucha importancia a estas críticas, que para él únicamente denotan un síntoma de lo que ya detectaba José de Ortega y Gasset que la sociedad de masas "*... representa la pérdida de autoridad de una élite cualificada, consecuencia del hundimiento de los estudios humanistas, hundimiento que, a su vez, se debió al progreso de la ciencia*"[369], y que la socióloga Hannah Arendt expresa de manera análoga al afirmar que "*... la sociedad -aquella unidad relati-vamente homogénea de personas educadas y cultas- había tratado siempre a la cultura como una mercancía, y había comprado, permutándola, ciertos valores snobistas*"[370]. Zygmunt Bauman, por otra parte, no describe la cultura de masas en términos evaluativos o estéticos, sino "*… como el inevitable resultado de procesos prácticamente universales de la sociedad moderna: la aparición del mercado, la supremacía de la organización a gran escala y la disponibilidad de la nueva tecnología para la producción cultural*"[371]. Para Denis Mc Quail, no obstante, "*… el debate acerca de la cultura de masas no es más que una parte del largo proceso de afrontar las consecuencias que para las antiguas concep-ciones artísticas tienen las nuevas posibilidades de reproducción*", y añade[372]:

> "Sin embargo, a pesar del incremento del relativismo en lo que atañe a los patrones culturales y la aparente irrelevancia o falta de lógica de muichas objeciones a la 'cultura de masas', lo que continuamos llamando cultura sigue siendo un elemento importante en las concepciones de una sociedad válida o de un modo de vida deseable, y los medios de comunicación de masas siguen proporcionando talleres Donde esto se forja, así como canales para distribuirlo".

---

[368] BELL, op. cit., pp. 32-33
[369] DE ORTEGA y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, Instantes
[370] ARENDT, Hannah, 1993, *La condición humana*, Barcelona, Paidós
[371] BAUMAN, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Internet
[372] McQUAIL, D., 1991, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós, pp. 62 ss.

Para McQuail, en definitiva, los medios de comunicación de masas no han hecho otra cosa que institucionalizarse en la sociedad actual, mostrando los siguientes rasgos especiales:

a) Producción y distribución de 'conocimiento' en forma de información, ideas y cultura, en respuesta a las necesidades colectivas y sociales, así como a las demandas individuales
b) Suministro de canales para relacionar a ciertas personas con otras: emisores con receptores de todo el mundo con su sociedad y sus instituciones constitutivas

c) Los medios de comunicación operan casi exclusivamente en la esfera pública: comprenden una institución abierta en la cual todos pueden participar como receptores y, en ciertas condiciones, también como emisores.

d) La participación en la institución como miembro de la audiencia es esencialmente voluntaria, sin coacción ni obligación social, en mayor medida aún que lo que ocurre en otras instituciones relativas a la distribución del conocimiento, como la educación, la religión o la política.

e) La institución de relaciona con la industria y el mercado a través de su dependencia del trabajo pagado, la tecnología y la necesidad de financiación.

f) Aunque carece de poder en sí misma, la institución está invariablemente unida al poder del Estado a través de algunos de sus usos habituales y de mecanismos legales e ideas legitimadoras que varían de un Estado a otro.

El anteriormente citado Jarvie –coincidiendo a grandes rasgos con esta última apreciación- comenta igualmente este aspecto, refiriéndose sobre todo al cine norteamericano:

> "La preocupación inicial por la influencia de las películas en la formación de la personalidad y la socialización tuvo una muerte prematura con el advenimiento de la televisión. La evidencia de una seria influencia hasta ahora ha sido nula o mínima. Pero la dinámica de grupo en las películas sí ha cambiado y los cambios son interesantes".

En lo que se refiere al público, éste, de constituir originalmente una recreación de la clase obrera, se convirtió en la década de los 20 en una representación de la clase media, y recientemente ese mismo público representa sobre todo a la juventud, encarnando las inquietudes de ésta:

> "De un público de novedad cambió a uno de hábito y ahora ha hecho la transición a un público de ocasión. Del enfoque de asistir al cine para sorprenderse

> y divertirse, el público crecientemente ha adoptado el ver una película para sacudirse y asombrarse".

Se ha convertido, en definitiva, en la principal forma de entretenimiento comercial para la mayoría de la gente. Igualmente también se ha transformado la industria cinematográfica como tal grupo empresarial ; de una inicial operación frívola de frenética improvisación y financiamiento inestable (hasta 1909) pasó a constituir un monopolio próspero de producción masiva (1909-1960), para terminar trocándose por fin en un negocio más particularizado, aunque de nuevo inestable:

> "Donde una vez un estudio era un grupo de profesionales altamente capacitados a quienes se barajaba en equipos ad hoc para cada película, ahora se reúnen esos equipos sin ninguna disciplina de aprendizaje o de colaboración. Donde una vez los estudios fueron jerarquías gobernadas por experimentados expertos en espectáculos, ahora son dirigidos por jóvenes ejecutivos quienes dependen tanto de sus jefes financieros como de cualquier experiencia en el negocio del espectáculo. Al dejar de producirse las películas en forma masiva y al abanDonar los estudios el control de los teatros, cada cinta tiene que ser planeada por separado y dirigirse cuidadosamente a un público particular".

El resultado de todos estos cambios es que actualmente la oferta de películas es –al menos en Estados Unidos- de una diversidad sin precedentes:

> "… pornografía, desnudos, programas triples de sensación o terror, reposición de películas antiguas, cintas continentales, una bomba musical a la larga, salas de repertorio y temporadas, y una selección de películas nuevas que va desde las tranquilas y tachonadas de estrellas, equivalente a un 'buen libro', hasta los ataques más provocativos y extravagantes a todo lo que la sociedad respalda".

Las subculturas del gusto pueden seleccionar el menú que les apetezca y olvidarse del resto:

> "Así, ahora se escuchan menos quejas acerca de las películas, aunque son más violentas y pornográficas que lo que era común en los cuarenta. Las juntas de censores en muchas ciudades prácticamente se están retirando por sí mismas. Aquellos que disfrutan con un cine reafirmante y más bien anticuado pueden hacerlo. Los que esperan que las películas ataquen muchos de los temas que evita la televisión, también las pueden encontrar. Sin importar la forma en que la gente quiera que el cine funcione para ella, puede conseguir lo que desea".

Películas y escuelas cinematográficas

En Mayo de 1896 los más entusiásticos pioneros del cinematógrafo pusieron su atención en un nuevo mercado potencial: Rusia[373]. La coronación de Nicolás II había atraído a un ingente número de visitantes a San Petersburgo y Moscú. Entre esas huestes se encontraban representantes de la joven industria fílmica procedentes de Francia, Gran Bretaña y los Estados Unidos. Fue la empresa francesa Lumiere Cinematographe la que atrajo la atención de la audiencia cinematográfica rusa en una proyección en la sala Aquarium del teatro de verano de la ciudad de San Petersburgo antes de una función escénica, y resultó ser una novedad de incuestionable interés. Se proyecto la ya famosa *Llegada de un trén a la estación de La Ciotat*, amén de otros cortos de la Lumière. Sólo dos días más tarde los Lumière ya tenían su propia sala de proyección en el Nº 46 de la Prospectiva Nevsky. El pionero británico, Robert Paul, había anunciado el estreno de su Animatógrafo para el 4 de Mayo, pero no pudo efectuar la proyección hasta el día 26, en el teatro del zoológico, y el Kinetófono de Edison se estrenó por la misma fecha en el teatro de verano Hermitage en Moscú. Cuando el invento de Edison se estrenó en San Petersburgo, entre el público se encontraba el crítico Vladimir Stasov, con 73 años de edad, quien comunicó acto seguido a su hermano Dmitri: "*¡Qué buen rato pasé el Lunes viendo la imágenes en movimiento, esa maravillosa nueva invención del genial Edison! Glazunov me llevó. Había presenciado el espectáculo con anterioridad y su tremendo entusiasmo me persuadió a asistir a mi vez*". Más adelante la carta continúa:

> "El invento no se ha perfeccionado todavía, por supuesto, y las figuras del fondo a menudo parpadean y se estremecen … ¡Cómo pueden los perfeccionistas criticar semejante logro! Cuando un tren repleto de pasajeros aparece desde la distancia y cruza la pantalla, lo único que me viene a la cabeza es la misma imagen en *Anna Karenina* – es casi inimaginable. Y cuando esas personas miran al resto de los presentes al bajar del tren con sus bultos de equipaje y todo, y el tren continúa su trayecto hacia la siguiente estación, la gente se desplaza aquí y allá con su rutina cotidiana".

[373] LEYDA, Jay, 1965, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 1 ss.

La producción cinematográfica en la Rusia precomunista estuvo muy influida por el estilo de las películas realizadas previamente en Francia por la Pathé. Las primeras sesiones de cine en Rusia tuvieron lugar en 1896, como hemos apuntado, varios meses después de la primera proyección cinematográfica de los hermanos Lumière, quienes aprovecharon su estancia en Rusia para filmar la *Coronación de Nicolás II*[374]. Pero el primer filme de producción totalmente rusa no apareció hasta 1908 ; con un cortometraje de 6 minutos de duración titulado *Stenka Razin*. La película, basada en una obra sobre la vida del conocido insurgente nacional del siglo XVII, presentaba una serie de imágenes sin una trama concreta. Su dirección y presentaciones artísticas eran muy primitivas, aunque ya se podían ver los primeros intentos de efectos especiales. Desde entonces la producción cinematográfica en Rusia comenzó a crecer con rapidez. Para el año de 1913 en el país funcionaban más de 1400 salas de cine y 18 empresas cinematográficas. Uno de los principales directores de esta época fue Yákov Protazánov, a quien nos referiremos más adelante. En estos años aparecieron también las primeras estrellas del cine ruso, entre las cuales destacaba la actriz Vera Jolodnaya, quien tuvo miles de admiradores por todo el país. Otro director de la época que debería ser tenido en consideración fue Evgeni Baeur, con la película *Grezy* (‘Daydreams’). Este título se considera el mejor ejemplo de su estilo, con un uso magistral de la profundidad de campo, una iluminación poderosa y unos preciosos *travellings* en un momento en el que los movimientos de la cámara no eran nada habituales. Las películas realizadas bajo el imperio zarista no estaban mal desarrolladas, pero fueron descartadas en los años de la Revolución por su carencia de ideales propagandísticos.

Cine soviético

El ‘cine soviético’ propiamente dicho comprende las películas creativas realizadas entre 1922 y 1991 en la Unión Soviética. También, en sentido estricto, es el nombre que suele darse ese apelativo a la corriente vanguardista integrada por artistas como Serguei Eisenstein, Lev Kuleshov, Vsévolod Pudovkin y Dziga Vértov. El cine soviético en cuanto tal fue creado el 27 de agosto de 1919 cuando Lenin ordenó la nacionalización de la

[374] DICKSON, And., y PIRELA, J., 2015, *Cine soviético*, Venezuela, Universidad de Zulia, pp. 4 ss.

industria cinematográfica, que, como se ha visto, comparativamente había demostrado poca actividad creativa y originalidad a lo largo de los diez años aproximados de su existencia. Recién terminada la Guerra Civil, Lenin manifestó: "*De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante*", y con estas palabras quiso dar a entender que el cine, al igual que la radio lo había sido previamente, constituíaa el medio de comunicación más efectivo de cara a la la formación política de las masas. La transición entre el cine del período zarista y el nuevo cine ruso fue lenta y pausada. La Guerra Civil supuso un freno al progreso y al arraigo del nuevo cine, pero serviría de práctica a los realizadores, quienes, con sus cámaras grabarían desde el frente los primeros documentales. Este nuevo cine pronto tendría ocasión de demostrar todo su vigor y su propia personalidad gracias a la obra de algunos de sus creadores. El Gobierno revolucionario nacionalizó, como decimos, la industria cinematográfica en 1919 y creó acto seguido una escuela destinada a formar técnicos y artistas. Durante los años 20, el joven cine soviético alcanzó extraordinarios éxitos y produjo una serie de obras maestras. Dos constantes en el nuevo cine ruso revolucionario fueron:

a) Un cine revolucionario para la revolución.

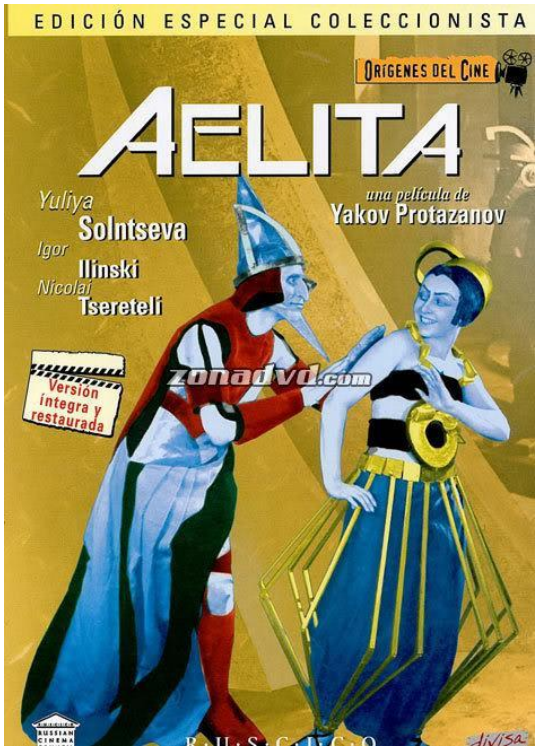
La vanguardia soviética aplicaba los principios bolcheviques no sólo en sus contenidos, sino también en sus formas (ausencia de protagonistas y el montaje intelectual).

b) La experimentación como sistema.

En el ámbito del nuevo arte visual, la Unión Soviética fue una fábrica constante de ideas innovadoras y de teorías cinematográficas derivadas de las mismas. Los cineastas soviéticos descubrieron sobre la práctica el valor del montaje como única herramienta exclusivamente cinematográfica (montaje intelectual o de atracciones[375]) ; por ejemplo, los noticiarios *Cine-Ojo* y *Cine-Verdad* de Dziga Vértov. El director ruso más importante de esta época fue Serguéi Mijailovich Eisenstein, al cual ya nos hemos referido más arriba, una de cuyas principales realizaciones fue *Octubre*, una reconstrucción de los acontecimientos que tuvieron lugar en Rusia en 1917, dando lugar a la creación de la Unión Soviética. En 1925 este director rodó *El acorazado Potemkin*, considerada una de las más

[375] EISENSTEIN, op. cit., pp. 169 ss. ; SÁNCHEZ-BIOSCA, V., 1991, *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca de la Comunidad Valenciana, pp. 19 ss.

importantes películas de la historia del cine de todo el mundo. Este filme introducía un nuevo lenguaje visual, un método de narración cinematográfica revolucionario para aquellos años. La innovadora y atrevida técnica de montaje inventada por Eisenstein sirvió de inspiración para el desarrollo posterior del cine. También alrededor de 1920 el director y



teórico soviético Lev Kuleshov realizo un experimento en su taller de la Escuela Estatal de Cine de Moscú para medir la reacción del público ante ciertos pares de imágenes, esto será conocido más adelante como el 'efecto Kuleshov'[376]. Hoy en día este descubrimien-to se considera un principio fundamental del cine y contribuyó a consolidar la importan-cia del montaje en el cine soviético. De he-cho, fue precisamente Kuleshov quien intro-dujo la palabra 'montaje' en la terminología fílmica. Dziga Vertov revolucionó el género documental a nivel mundial con su innovador filme *El hombre de la cámara* (1929). Vsevolod Pudovkin, también discípulo de

[376] Kuleshov estuvo encargado de un taller de montaje poco después de 1917, y los cineastas Vsevolod Pudovkin y Serguei Eisenstein fueron sus discípulos. En 1922 el primero de ambos describió un supuesto experimento que había realizado junto con el maestro. El mismo, según la descripción de Pudovkin, consistió en la selección de primeros planos del rostro neutral del conocido actor Iván Mozzhujin, que fueron unidos a fragmentos de otras películas, elegidas ante la ausencia de negativos nuevos para manipular. Se generaron tres diferentes combinaciones.

a) En la primera, se mostraba un plato de sopa en una mesa después del primer plano.

b) En la segunda, se reemplazó la toma del plato con una toma de una mujer en un ataúd.

c) En la tercera, se utilizó una toma de una niña jugando con un oso de peluche.

Posteriormente, las combinaciones fueron mostradas ante una audiencia. Ante la sopa, la gente percibía lo pensativo que se veía el rostro del actor ; el ataúd les hizo percibir tristeza en el rostro y la niña jugando con su oso de peluche sugirió que el intérprete estaba sonriendo. En los tres casos la cara era la misma. Kuleshov llamó 'geografía creativa' a la creación de esta narrativa visual coherente y los efectos que producía al montar de forma aleatoria varios fragmentos de película ya existente. El efecto Kuleshov es quizá el ejemplo más convincente de la importancia de sintaxis fílmica. La contemplación de una cinta no es un fenómeno de estímulo-respuesta, sino que el espectador es un participante activo en el proceso de la creación de significados. [MONACO, J., 1981, *Film Theory: Form and Function*, New York, Oxford University Press ; PUDOVKIN, Vs., 1954, *Film Technique and Film Acting*, LonDon, Vision Press ; KULESHOV, l., 1974, *Writings on Film*, London, University of California Press ; FUJIWARA, Chris, 2009; *Momentos clave: 100 años de cine, actores y actrices, películas, escenas diálogos y acontecimientos que han marcado el panorama del cine*, Barcelona, Blume, pág. 2]

Kuleshov, como hemos subrayado, destacó por su poderoso drama *La madre*, adapta-ción de la novela del mismo título de Maxim Gorki, rodada en 1926. Con esta obra Pu-dovkin iniciaba su famosa 'trilogía revo-lucionaria': *La madre*, *El Fin de San Petersbur-go* (1927) y *Tempestad sobre Asia* (1928).

Ya en el terreno menos vanguardista, *Aelita: Reina de Marte* fue una película mu-da dirigida por Yakov Protazanov y estrena-da en 1924. Es considerada el primer film de ciencia-ficción de la historia del 7º Arte. Está basada en la novela homónima de Aleksei Nikolayevich Tolstoi. Sus espléndidos escenarios y vestuarios constructivistas fueron di-señados por Alexandra Ekster e influyeron sensiblemente en varias realizaciones cinema-tográficas posteriores de todo el mundo, como fue el caso de *Metropolis* ('Metrópolis', 1927) de Fritz Lang, o incluso de la primera serie de largometrajes (13 capítulos) de *Flash GorDon* ('Flash GorDon', 1936), dirigidos por el alemán Frederick Stephani. Muy popu-lar al principio, la película no fue al parecer muy favorecida por el Gobierno soviético, como insinúa Denise Youngblood, y por eso ha sido muy difícil de ver en Occidente, al igual que el resto de la producción de su autor hasta después de la Guerra Fría[377]. Se puede considerar a Yákov Aleksándrovich Protazánov (1881-1945), junto con Aleksandr

[377] *Aelita*, no obstante, no fue la primera película de este director, quien estuvo en activo desde 1911, realizando mayormente, tras su emigración a Francia y su retorno a la URSS en 1923, films propagandísticos a favor del régimen soviético, y continuó dirigiéndolos con posterioridad hasta la llegada del cine sonoro, en cuyo sistema realizó igualmente varios trabajos en la misma línea. Según Denise Youngblood, algunas secuencias del argumento de la película a que nos estamos refiriendo justifican posiblemente el hecho de que su autor se sintiese aparentemente desfavore-cido por el régimen estalinista, a pesar de la popularidad que el film despertó. De alguna manera esta película se podría considerar antirrevolucionaria: durante su clímax, Gusev, un soldado bol-chevique entusiasta, también emigrado a Marte, organiza una revolución proletaria con la ayuda de Aelita, la reina de aquel planeta, y de su compañero Losi, que era ingeniero. Se supone que ambos colegas habían escapado de la Tierra debido a la insatisfacción que les producían sus vidas domésticas respectivas. La esposa del primero era excesivamente protectora, pero él anhelaba que llegase la revolución cuanto antes ; Losi había asesinado aparentemente a su esposa en un arran-que de celos. Aelita participaba en la revuelta sólo con la idea de derrocar al dictador actual e ins-talarse ella en el poder. En consecuencia, dio orden a sus tropas de esclavizar a los obreros después de que la revolución hubiese triunfado. Losi dio muerte accidentalmente a la reina intentando hacerla desistir de sus turbios propósitos. Entonces se despertó. Toda la experiencia marciana ha-bía sido imaginaria, producto de un sueño, y su esposa continuaba con vida. Esta trama sirvió en su momento, en opinión de Youngblood, como una advertencia a la audiencia de que las revoluciones podían salir mal en determinados casos. El telón de fondo de Protazanov para realizar la película no había sido, por tanto, la Revolución en sí, sino más bien la Nueva Política Económica (NEP), que ya se estaba pergeñando por esas fechas, aún bajo Lenin. Stalin dio fin a la susodicha política, como es sabido, en cuanto se afianzó en el poder. [YOUNGBLOOD, Denise J., 1985, *Soviet Cinema in the Silent Era*, Austin, University of Texas Press ; 1991, "The Fate of Soviet Popular Cinema During the Stalin Revolution", en *The Russian Review*, vol. 50, Nº 2, pp. 148-162 ; "Yakov Protazanov and the Soviet Cinema", en TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *In-side the Film Factory*, op. cit. ; 1992, *Movies for the Masses*, Cambridge University Press ;]

Janzhonkov y Vladimir Gardin[378], uno de los fundadores del cine de Rusia[379]. Desde 1911 y hasta 1918 dirigió más de 80 largometrajes, entre ellos *La dama de picas* (1916) y *El pa-dre Serguiy* (1917), adaptación de la novela homónima de Lev Tolstoi. Esas dos películas fueron calificadas posteriormente como obras maestras. Después de la Revolución de Octubre Protazanov emigró a Francia, pero regresó a Rusia en 1923. Tras su vuelta a la patria dirigió la mencionada *Aelita*, primera película soviética sobre viajes espaciales ; le siguió *El juicio de los tres millones* (1926). En 1928 realizó *Aguila Blanca*, con el prestigioso Vsevolod Meyerhold[380] como intérprete, y *La Fiesta de San Jorgen* (1930). El musical antifascista *Marionetas* (1934), su primera película sonora, lo codirigiría con el actor Porfiri Podobed asimismo protagonista del film[381]. Su última obra destacable fue una adaptación, en 1936, de *La novia sin dote*, pieza de teatro de Aleksandr Ostrovski.

La década de 1930 se suele considerar como estalinista, porque el Gobierno soviético estaba a la sazón bajo el mando de Iosif Stalin, y bajo sus órdenes se promovieron una serie de campañas de represión política, que algunos medios denominaron 'la gran purga'. Esta década estuvo marcada por el aumento del control estatal en todos los ámbitos de la vida la nación, y el cine se convirtió en un fuerte medio de propaganda para popularizar las ideales socialistas[382]. El año 1931 destacó, además, por la implantación del

---

[378] LEYDA, op. cit., pp. 26 ss.

[379] WAKEMAN, John, 1987, "Biography of Yakov Protazanov"; en *World Film Directors*, vol. 1, pp. 898-902 ; MENDOZA MARÍN, M.N., 2016-17, "Luces, cámara, ¡Revolución!", en *Historia del Cine Soviético*, Universidad de las Islas Baleares ; AGUDELO CASTAÑEDA, Natalia, 2018, "El cine soviético a propósito de los cien años de la Revolución Rusa", en *Ciencia Nueva*, vol. 2, Nº 3, Colombia, Universidad Tecnológica de Pereira

[380] Vsevolod Emílievich Meyerhold (1874-1940) fue un director teatral, actor y teórico ruso, impulsor de la *biomecánica*. Orden al Artista del Pueblo de la RSFSR. Meyerhold inspiró a artistas y directores de cine como Serguei Eisenstein, quien empleó en sus películas a actores que trabajaban según la tradición de dicho director teatral. Posteriormente se opuso al 'realismo socialista', y en 1930, cuando Iosif Stalin atacó todo arte de vanguardia y experimentación, sus trabajos fueron considerados alienantes para el pueblo soviético. En 1938 su teatro fue clausurado y un año después Meyerhold fue detenido y encarcelado. Se lo obligó por la fuerza a confesar y arrepentirse de su desviación política. El 2 de febrero de 1940 fue fusilado. En 1955, dos años después de la muerte de Stalin, su nombre fue reivindicado y exonerado de todos los cargos. El legado que dejó este autor es quizá de los más importantes en cuanto a concepciones teatrales novedosas se refiere. Vemos claramente su influencia en autores como Bertolt Brecht y su concepción de la *Verfremdung* (distanciamiento). El Laboratorio Teatral que planteó en sus comienzos se deja ver posteriormente en primera figuras del teatro, tales como Jacques Copeau, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o Peter Brook entre otros. [CENTENO ÁLVAREZ, El., 2005, "Biomecánica y antropología teatral: Meyerhold y Barba", en *Revista de Filosofía*, Nº 50, Universidad Bolivariana de Venezuela ; OTERO PERALTA, P.N., 2020, *EL constante renacer de Meyerhold*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México ; VIEITES, M.P., 2020, "Meyerhold: un precursor de la estética de la recepción", en *Escena, Revista de las Artes*, Universidad de Vigo]

[381] LEYDA, op. cit., pp. 377 ss.

[382] MILLER, J., 2010, *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*, LonDon, Tauris

sonido en el cine ruso. La cinta *El camino a la vida*, de Nikolai Ekk, sobre la dura realidad de un centro de reeducación para niños vagabundos, fue el primer filme sonoro ruso que tuvo gran éxito en la URSS y fue adquirido por 26 países. Entre los principales cineastas de ese tiempo cabe destacar a Grigori Alexándrov y a Mijaíl Romm. Alexándrov fue famoso por sus comedias musicales, aparecidas a partir de 1934, como *Chicos alegres*, que obtuvo gran popularidad en todo el país ; colaboró, asimismo, con S.M. Eisenstein en la realización de *Octubre* y *¡Que viva México!*. Por su parte, Romm ganó fama con sus dos películas sobre la vida de Vladímir Lenin: *Lenin en octubre* (1937) y *Lenin en el año 1918* (1939). En esta época también se produjeron, de forma parecida a Occidente[383], muchos filmes biográficos (*bio-pics*) sobre diferentes personalidades: zares, jefes militares, escritores, etc. Los más interesantes filmes de ese género son la inconmensurable *Alejandro Nevski* (1938) del mencionado Eisenstein, sobre el valiente príncipe y jefe militar ruso del siglo XIII que consiguió expulsar a los Caballeros Teutones (alemanes) del territorio ruso, y *Pedro I* (1937-38), en dos largometrajes dirigidos por Ivan Petrov que narran la biografía de uno de los más famosos zares rusos, Pedro el Grande.

La década de 1940 estuvo marcada por el heroísmo en pantalla. Durante ese tiempo se desencadenó la Gran Guerra Patria (2ª Guerra Mundial) ; esto provocó que los principales estudios cinematográficos del país crearan cintas propagandísticas documentales y de ficción, para mostrar el heroísmo del pueblo ruso en la lucha contra las tropas nazis[384]. Entre los mejores logros del cine documental de esos años cabe mencionar *Moscú contraataca* (1942), de Leonid Varlámov e IliáKopalin. La cinta, un documental encargado especialmente por Iosif Stalin sobre los heroicos participantes de la Batalla de Moscú (Octubre de 1941 – Enero de 1942) se proyectó en Estados Unidos y resultó ser el primer filme de producción rusa que ganó un Oscar[385]. A finales de noviembre de 1941, Stalin llamó al presidente del Comité de Cinematografía del Consejo de Comisarios del Pueblo de la URSS, Ivan Bolshakov, y le dijo: "*Vamos a golpear a los alemanes con un golpe tremendo. Creo que no lo soportarán y retrocederán... Tenemos que plasmar todo*

[383] Gran parte de la obra fílmica del cineasta alemán nacionalizado en EE.U. William Dieterle, por ejemplo consta de tales *biopics*, algunos de ellos realizadas en esa misma década. Algo parecido ocurre con otros realizadores de Hollywood. *Vid. supra*.

[384] LEYDA, op. cit., pp. 449 ss. ; PÉREZ, V., 2017, *Persuadir mostrando una mirada analítica del documental expresivo*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

[385] SMALL, M., 1974, "How We Learned to Love The Russian: Media and the Soviet Union During World War II", en *The Historian*, vol. 36, Nº 3, pp. 455-478 ;; SINELSCHIKOVA, Y., 2022, "How the USSR's first Oscar affected the Outcome of World War II", en *Russia Beyond*, Internet

esto en una película y hacer una buena película". Exigió a su subordinado informarle sobre la preparación y el progreso de la filmación. Le dio gran importancia a esta película. Se seleccionaron dos directores: Leonid Varlamov e Ilya Kopalin. El director de fotografía Roman Karmen escribió en sus memorias, tituladas '¡No Pasarán!':

> "El grupo de cine del Frente Occidental, junto con los operadores del Estudio Central, que filmaron en Moscú, no contaba con más de treinta personas. No es difícil imaginar la carga que cayó sobre todos los que filmaron en esos días. Los reporteros de cine estaban asignados a los ejércitos, pero al mismo tiempo, cada uno era responsable de una amplia parte del frente, el camarógrafo debía, según el curso de los acontecimientos, tomar decisiones independientes, actuar con maniobrabilidad, sin esperar órdenes. La gente trabajaba con extrema tensión. Se sintieron especialmente inspirados cuando se enteraron de que se había decidido crear la película *La derrota de las tropas alemanas cerca de Moscú*, el primer documental militar de larga duración, editores, asistentes, editores, un gran destacamento de documentalistas dirigido por los directores: Ilya Kopalin, Leonid Varlamov y Roman Grigoriev".

A cada camarógrafo de primera línea se le asignó una tarea específica. Roman Karmen y Georgi Bobrov fueron a la ciudad de Volokolamsk junto con las unidades soviéticas y capturaron imágenes terribles de la barbarie nazi: una horca en la plaza y ocho miembros del Komsomol ahorcados. Boris Nebylitsky filmó la destrucción del 2º Ejército Panzer alemán en la operación Tula. También registró la batalla por Kalinin y la entrada de las unidades avanzadas del Ejército Rojo en dicha ciudad. Los camarógrafos Iván Beliakov y Mijaíl Shneiderov filmaron la huida de los alemanes de Klin desde aviones. Pável Kasatkin y Teodor Bunimovich participaron en salidas de combate de los guardias, aplastando al enemigo en retirada. Las batallas por las ciudades de Epifan y Mikhailov, así como la destrucción de Yasnaya Polyana, fueron filmadas por Vasili Solovyov y Semion Sher. A la captura de la ciudad de Maloyaroslavets asistieron Vladímir Yeshurin y el subjefe del grupo de cine de primera línea Pavel Pavlov-Roslyakov, quienes murieron en batalla. La película también utilizó materiales del noticiero 'En defensa de los nativos de Moscú' sobre la contraofensiva del Ejército Rojo. Uno de los directores de la película, Ilya Kopalin, recordó en su libro 'En defensa del Moscú natal':

> "El sótano del estudio se convirtió en una especie de apartamento Donde vivíamos como en un cuartel. Por la noche, discutíamos con los operadores la tarea para el día siguiente, y por la mañana los autos llevavan a los operadores al frente para regresar por la noche con el metraje. El rodaje fue muy difícil. Treinta grados bajo cero. El mecanismo de las cámaras de cine se congeló y se atascó con nieve, las manos entumecidas se negaban a actuar. Hubo casos en que el cuerpo de un

> camarada caído y el equipo roto yacían en un automóvil que regresaba del frente. Pero la comprensión de que el enemigo se estaba retirando de Moscú, que el mito de la invencibilidad de los ejércitos fascistas se estaba derrumbando, nos dió fuerza. Entendíamos que la película debía hacerse lo antes posible, que el pueblo debía ver los frutos de las primeras victorias de su ejército en la pantalla lo antes posible. E inmediatamente del laboratorio, el material pasó a la mesa de edición. Lo montaron día y noche, en frías salas de montaje, sin ir al refugio ni siquiera bajo ataques aéreos...".

A finales de diciembre de 1941 se completó la instalación del cuadro. En el enorme y gélido pabellón del estudio comenzó el doblaje, con una orquesta interpretando la 5ª Sinfonía de Tschaikovsky como música de fondo. Ligera melodía rusa, airada protesta, sollozos acordes, contrastando con ciudades quemadas, horcas, cadáveres, y a lo largo de todo el camino de retirada de los nazis, rastros de violencia y barbarie. Los músicos lloraban, tocando a duras penas con sus manos heladas. Stalin revisó el material personalmente en varias etapas del desarrollo de la película e hizo numerosas correcciones. Ante su insistencia, el texto del locutor, "*innecesariamente agitado, ruidoso*" se acortó y se volvió más comedido, explicativo. Después de que se hicieran varias enmiendas, Stalin, junto con otros miembros del Comité de Defensa del Estado, volvieron a visualizar la película y finalmente la aprobaron. Para el 24 aniversario del Ejército Rojo, se imprimieron 800 copias El 18 de febrero de 1942, la película se estrenó en las pantallas de toda la URSS, y poco después en el extranjero. Entre las cintas de ficción rodadas durante la guerra destaca el drama *Arco iris* (1944), dirigido por Mark Donskoi. El filme cuenta la historia de una guerrillera rusa que fue capturada por los nazis. La heroína pasa por martirios insoportables, pero no traiciona a sus compañeros de combate. *Arco iris* también fue ampliamente mostrada en EE. UU. y en varios otros países. Pero no solo se estrenaban dramas heroicos en ese tiempo. Para distraer a la gente de la dura realidad de la guerra, se rodaron asimismo varias comedias ligeras. Además, en estos años el insigne Serguéi Eisenstein llevó a cabo una de sus principales obras maestras, el drama histórico *Iván el Terrible*, dos largometrajes acerca del cruel zar ruso del siglo XVI, el ya aludido homenaje al zar *Pedro I*, de Ivan Petrov, 7 años anterior, resulta evidente. La primera parte del filme se estrenó en 1944, pero la segunda llegó a las pantallas sólo en 1958 debido a la severa censura política de la época.

Tras la muerte de Stalin en Marzo de 1953, el poder pasó a las manos de Nikita Jrushov (o Krushev). Los siguientes años fueron de florecimiento el cine soviético. Al fi-

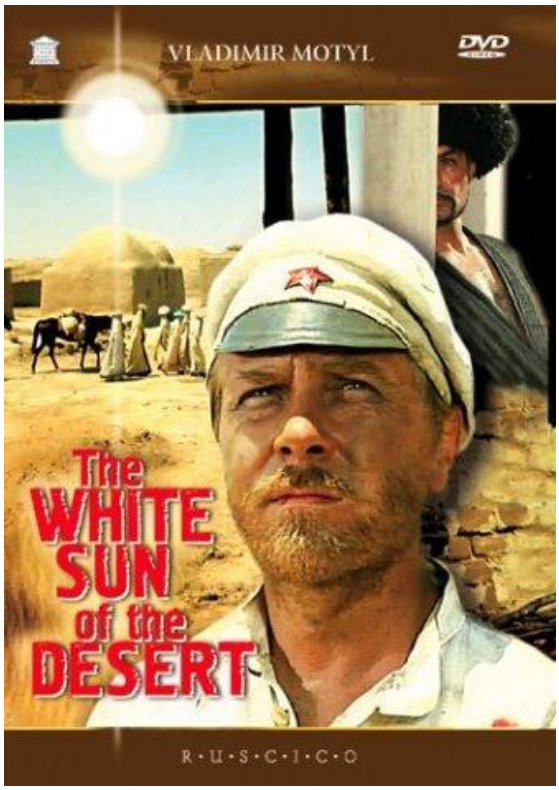
nal de la década las pantallas mostraban varias obras maestras sobre la Gran Guerra Patria, que ya no funcionaban como instrumentos de propaganda, sino que se limitaban a constituir grandes obras del arte[386]. La cinta *Cuando pasan las cigüeñas* (1957) de Mijaíl Kalatózov, cuya trama transcurre en uno de los grandes establecimientos industriales, mayormente armamentísticos, ubicados durante la guerra en la zona de los Urales para protegerlos de eventuales bombardeos por parte de los nazis, ha sido hasta ahora la única película rusa que ha alcanzado el máximo galardón del Festival de Cannes. El filme, que describe el trágico destino de dos amantes separados por la guerra, conquistó millones de corazones por sus ilustres interpretaciones, su magistral dirección y el genial trabajo del camarógrafo Serguéi Urusevski. Otros logros notables de este género fueron las películas *La balada del soldado* (1959), de Grigori Chujrái, que describe la retaguardia rusa durante la guerra mundial, *El destino de un hombre* (1959), de Serguei Bondartchuk, que refiere la búsqueda de un prisionero evadido del cautiverio alemán de su hijo por todo el frente, y *La infancia de Iván* (1962), segunda realización del grandioso director Andrei Tarkovsky, sobre la participación de un niño en la contienda como enlace de las fuerzas soviéticas.

Pero no solo los héroes de guerra estaban en el centro del arte cinematográfico de ese tiempo. Uno de los principales personajes del cine de la época de Jruschov fue el simple obrero, el trabajador que hacía todo lo posible para levantar la economía del país socialista. Otros importantes personajes fueron los científicos ya que en los años 60 la ciencia soviética alcanzó destacados logros, como es sabido. La magnífica cinta *Nueve días de un año* (1961), del citado Mikhail Romm, muestra un corto período en la vida de un joven físico ruso que sacrifica su vida por la ciencia en el curso de un percance en una central nuclear. Ese filme tuvo un gran éxito en la URSS y es recordado como una de las mejores cintas soviéticas de los 60. Sin embargo, las autoridades continuaban censurando muchas obras del cine de ese tiempo. Así, la serie originalmente de dos largometrajes *Tengo 20 años* (1964), de Marlen Khutsiev, sincero y lírico relato sobre la juventud soviética de la época, se estrenó en una versión abreviada, pero aun así resultó un ejemplo emblemático del 'deshielo' promovido por Jruschov. El filme fue rodado a la manera cuasi-documental, con un amplio uso de la cámara de mano y la participación de actores aficionados, lo que fue muy innovador para aquellos años. Los años 60 y 70 fueron la época

[386] MANDUCA, Em.Al., *El 'deshielo' de Jrushov, una primavera para el cine soviético*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires

dorada de la comedia soviética. Los directores más destacados de ese género son Leonid Gaidái, Eldar Ryazánov (también realizador de melodramas, algunas de ellos rodados en la década anterior) y Gueorgui Danelia. Sus comedias, como *La prisionera caucásica* (1967) y *La mano de brillantes* (1969), ambas de Gaidái; *Cuida el automóvil* (1966), de Riazánov; y *Afonia* (1975), de Danelia tuvieron un enorme éxito en los cines de la URSS de aquellos años.

Tambien en los años 60 aparecieron varias importantes películas reflejando diferentes etapas de la historia nacional. Entre ellas cabe destacar *Andréi Rubliov* (1966), de Tarkovski, un poderoso drama filosófico centrado en un famoso pintor ruso del siglo XV. Otro logro importante, dentro del género de las adaptaciones literarias, fue *Guerra y paz* (1967), de Serguei Bondarchuk, una epopeya cinematográfica en 4 largometrajes basada en la novela homónima de Lev Tolstói, que sigue siendo uno de los filmes más caros que se han hecho de la historia de este arte. Esta película fue la primera realización rusa que ganó el Oscar a la Mejor Cinta en Lengua no Inglesa. El exponente principal de este nuevo florecimiento del cine ruso es Andrei Tarkovki, el cual, a pesar de no haber sufrido tan altos controles de censura (rodó sus dos últimos filmes en Italia y Suecia respectivamente), sintió de igual manera que no podía tener total libertad en sus películas, como sucedió en el caso de *El Espejo* (1975) y en *Stalker* (1979), película de corte fantástico-enigmático inspirada en la novela 'Roadside Picnic' de los hermanos Arkady y Boris Strugatsky.



Otro género muy popular en el cine ruso de esos años fue el llamado por algunos 'western rojo'. La acción de las mejores cintas de aventuras de ese género se desarrollaba en los tiempos de la Guerra Civil Rusa (1917–1921), uno de los períodos más dramáticos

por los que tuvo que pasar el país. La definición fue inventada en referencia a los 'spaghetti westerns' rodados en Italia y España en ese mismo período[387]. La palabra 'rojo' se refiere al Ejército Rojo, el nombre del Ejército soviético hasta mediados de los años 40. La principal obra maestra en ese género fue *Sol blanco del desierto* (1969) de Vladímir Motyl. El brillante guion mezcla acción, comedia, música y drama. Las ilustres presentaciones artísticas convirtieron esa cinta en una de las películas más célebres de la historia del cine ruso. Otros westerns rojos sobre la Guerra Civil que alcanzaron éxito fueron *Vengadores no atrapables* (1966), de Edmond Keosayan, y *En casa entre extraños* (1974), de Nikita Mijalkov. Otra cinta más seria del género melodramático soviético de esa misma época fue *Moscú no cree en las lágrimas* (1979), de Vladímir Menshov, que gano también un Oscar, concretamente el otorgado a la Mejor Película en Lengua Extranjera. En el mismo año salió a las pantallas la primera cinta de catástrofes soviética, *La tripulación*, de Alexandr Mittá.

El cine-ojo y el documentalismo británico[388]

Según David Reszka[389], "*… será necesario esperar a los rusos y el gran movimiento de 1922 para que se pueda hablar, en verdad, de una aspiración seria al realismo, aunque la misma se cierre con un fracaso: la tentativa de Dziga Vertov, fundador de*

[387] El 'spaghetti western', conocido también como western europeo o eurowestern, es un subgénero particular del *western* creado y desarrollado por directores mayormente italianos, que estuvo de moda en las décadas de 1960 y 1970 y que se caracteriza por tener producción europea, en contraste con las películas tradicionales del género que se filmaban en los Estados Unidos. Puesto que la mayoría de estos proyectos fueron financiados por compañías italianas o españolas, el género adquirió rápidamente el nombre de 'spaghetti western' cuando se trataba de películas italianas o 'chorizo western' cuando se trataba de películas españolas. La mayoría se rodaron en Cinecittà (Italia) y en España. Por ejemplo, algunas películas famosas de este subgénero tuvieron como escenario los terrenos esteparios de Fraga (Huesca), y muchas otras, como *El bueno el feo y el malo,* fueron realizadas en las localidades de Hoya de Manzanares (a las afueras de Madrid) o el desierto de Tabernas (Almería). Este subgénero surgió a mediados de la década de 1960 como resultado del estilo cinematográfico del italiano Sergio Leone y del éxito que tuvo en taquillas internacionales. A menudo se ha afirmado que las películas de Leone y otros *spaghetti westerns* rehuyeron, criticaron o incluso desmitificaron muchas de las convenciones de los *westerns* tradicionales de los Estados Unidos. Esto ocurrió en parte de manera intencional y en parte gracias al contexto de un entorno cultural diferente. [FRIDLUND, Bert, 2006, *Spaghetti Western. A Thematic Analysis*, McFarland & Cº Inc. ; WONG, Aliza S., 2018, *The Spaghetti Westerns*, Texas Tech University, Rowman & Littlefield Publishers]

[388] DE PUELLES LÓPEZ, *El cine como obra de arte total*, op. cit., pp. 7-11

[389] RESZKA, David, Un repaso a la historia: Dziga Vertov y el cine-ojo, TAI Blog, Internet

'Kino Glaz' (Cine-Ojo)", del cual afirmaba Jean Mitry[390]: "*Esta escuela se proponía aprehender la realidad en vivo, tomar la vida en el seno de la propia vida, volviendo así, a primera vista, a los principios elementales de los hermanos Lumière, pasando por alto veinticinco años de búsquedas estéticas*". El cine-ojo nace a finales de 1919 en una Rusia recién azotada por la guerra civil. En un contexto de hambre y miseria, los artistas promovían una revolución en consonancia con el cambio social y político que se estaba llevando a cabo. Dziga Vertov se junta con Elizabeth Svilova, su esposa, y Mikhail Kaufman, su hermano, con motivo de promover esta revolución en el terreno del cine. Atacando duramente al cine de ficción, al que denominaban 'cine-mentira', y llevando a cabo una serie de documentales vanguardistas de cierta repercusión nacional, se hicieron llamar los 'kinoki'. Su influencia en etapas posteriores fue tal, incluso a nivel internacional, que Jean-Luc Godard creó el Grupo Dziga Vertov en 1969 para rendirles homenaje[391]. Entre las características principales del cine-ojo destacan la búsqueda de la realidad y la espontaneidad ; la ausencia de decorados preconcebidos, de actores profesionales, de maquillaje y efectos especiales. Atacaban duramente el cine de ficción, que se veía influido por la literatura y el arte dramático. Aunque sus películas puedan parecer muy objetivas, rozando el tono documental (véase *El hombre de la cámara*), hay que tener en cuenta que lo que buscaban era "*un ritmo propio, que no haya sido sisado de otro lugar y que se*

[390] AGEL, Henri, 1968, *Estética del cine*, Buenos Aire, Eudeba, Pg. 51

[391] El Grupo Dziga Vertov fue fundado en 1968 por un grupo de cineastas franceses políticamente activos, entre ellos Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, cuyas películas se definían principalmente por sus formas brechtianas, la ideología marxista y la falta de autoría personal. Los integrantes de este grupo se proponían poner en escena auténticos artefactos de militancia política radical, con los que subvertir el cine desde sus cimientos y abonar el terreno para la revolución que habría de venir.

> "Este nombre significa que estamos intentando, aunque sólo seamos dos o tres, trabajar como un grupo. No simplemente trabajar como colegas, sino como un grupo político, lo que significa combatir, luchar en Francia. Estar implicado en la lucha significa que debemos luchar a través de las películas … Un grupo no sólo significa ir individualmente uno al lado de otro por el mismo camino, sino caminar juntos políticamente … Yo era un cineasta burgués, y después un cineasta progresista, y después ya no fui un cineasta, sino simplemente un trabajador del cine" Jean-Luc Godard, 1970).

En 1970, la editorial estadounidense Grove Press dio a conocer un comunicado de prensa anunciando una gira estadounidense de exhibición de películas de este colectivo. Los dos miembros más destacados del grupo, Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, acompañarían a las películas que serían exhibidas principalmente en espacios no teatrales (universidades y asociaciones cinematográficas). [ARAUJO, Celeste, *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga Vertov*, Internet ; ALCÁNTARA, Benjamín, *Cine e ideología: el caso Godard*, Internet ; SCIPIONE, Nicolás, 2017, "El Grupo Dziga Vertov, punto de partida de una mirada académica del cine militante", en *Cine Documental*, Nº 16, pp. 139-158]

encuentra en el movimiento de las cosas". Según observaciones del propio Denis Abramovich Kaufman ('Dziga Vertov'), el cine-ojo pretendía llevar a cabo un estudio científico-experimental del mundo visible por dos procedimientos[392]:

a) Fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película
b) Organización planificada de los materiales documentales fijados sobre la película: "*Montar significa organizar los fragmentos filmados (las imágenes), 'escribir' el film mediante las imágenes rodadas y no elegir unos fragmentos filmados para hacer unas 'escenas' (desviación teatral) o unos fragmentos filmados para hacer unos textos (desviación literaria)*".

Se trataba, según él, de realizar un 'montaje continuo' en tres períodos:

1) Inventario de todos los datos documentales que tienen una relación, directa o no, con el tema tratado
2) Resumen de las observaciones realizadas por el ojo humano sobre el tema tratado
3) Montaje central:
   - Resumen de las observaciones inscriptas en la película por el cine-ojo
   - Asociación de los fragmentos filmados de idéntica naturaleza
   - Permutación incesante de estos fragmentos-imágenes hasta que estén colocados en un orden rítmico donde todos los encadenamientos de sentido coincidan con los encadenamientos visuales (correlación de planos, ángulos de toma, movimientos en el interior de las imágenes, luces y sombras, velocidades de rodaje, etc.).

Georges Sadoul observaba, a propósito de Vertov, que para él y su escuela "… *el cine debía rechazar al actor, el vestuario, el maquillaje, el estudio, los decorados, la iluminación, en una palabra toda la puesta en escena, y someterse a la cámara, ojo más 'objetivo' aún que el ojo humano*"[393]. Esta pretensión no dejaba de ser utópica, porque como bien adviertían tanto el propio Sadoul y otros analistas franceses como Léon Moussinac[394] y el ya citado Jean Mitry, esos documentos registrados por la cámara "… *son reu-nidos por el realizador en forma de poder extraerles una cierta significación. Debe ordenar y estructurar esos documentos según un montaje cuidadosamente calculado*". No obstante, donde más han redundado las teorías de Vertov ha sido en los montajes de

[392] VERTOV, Dziga, 1922, *El cine ojo y el cine verdad*, Internet
[393] SADOUL, *Histoire de l'art du cinema*, op. cit., pg. 173 ; AGEL, op. cit., pg. 52
[394] MOUSSINAC, Léon, 1949, *L'Age ingrat du cinéma*, Paris, Saggitaire ; 1964, *Serguei Eisenstein*, New York, Crown Publishers ; 1994, *Traité de la mise en scène*, Paris, Editions L'Harmattan

actualidades que se han venido realizando desde los comienzos del cinematógrafo hasta nuestros días, y también contribuyó en su día a conferir una mayor amplitud al realismo cinematográfico sustentado por la propia escuela soviética, cuyas exigencias metodológicas opuestas al formalismo exponía de este modo el famoso realizador Vsevolod Pudovkin[395]:

> "Cualquier tipo de formalismo, de cualquier género que sea, es contrario al realismo socialista porque este último vincula estrechamente el arte a la realidad sensible, mientras que el formalista la aleja. … El artista formalista, quiéralo o no, por el hecho mismo de su trabajo se convierte en agente de la burguesía, en su auxiliar y en ciertos casos, en el promotor directo de su ideología".

El punto de vista marxista que se desprende de estas manifestaciones fue reivindicado igualmente a partir de 1928 por la escuela documentalista británica[396]. Uno de sus máximos exponentes, John Grierson, escribió:

---

[395] PUDOVKIN, op. cit. ; SADOUL, op. cit., pp. 53-54

[396] La Escuela Documental Británica, verdadera precursora tanto del Free Cinema como del Neorrealismo Italiano y la Nouvelle Vague, surgió durante la década de los años 30, siendo su etapa de máximo esplendor en el periodo de entreguerras y su máximo representante fue John Grierson (1898-1972). Este fue uno de los primeros y más influyentes documentalistas de la historia del cine. De origen escocés, estudió Comunicación y Audiovisuales en la Universidad de Glasgow. Ya desde sus comienzos Grierson fue consciente de la importancia e influencia que los medios populares de comunicación como el cine tenían en la sociedad, un papel hasta entonces reservado a las Iglesias y a las escuelas. En 1924 viajó a los Estados Unidos para perfeccionarse en Ciencias Sociales. Allí aprovechó para relacionarse con directores de cine, políticos y periodistas. También coincidió con el director Robert Flaherty comenzando entre ellos una relación de amor-odio. Por un lado, quedó impresionado con la película de Flaherty *Moana* (1926), de hecho, el es-cocés utilizó por primera vez el término 'documental' (*documentary*), derivada del término francés *documentaire*, en febrero de 1926 en una crítica que escribió en el *New York Sun.* Por otro lado, Grierson no compartía la pasión de Flaherty de rodar en tierras lejanas y primitivas, y abogaba más por un entorno cotidiano. En 1927 regresó a Inglaterra y consiguió financiación para rodar un film sobre la industria del arenque, *Drifters* ('A la deriva', 1929). La cinta obtuvo un gran éxito y fue premiada por la Sociedad Cinematográfica de Londres. Después del estreno de esa película, Grierson dejó aparcada su función de director de filmes y se convirtió en organizador creativo. Creó el llamado EMB Film Unit (Unidad Cinemato-gráfica de la Empire Marketing Board), un grupo compuesto por jóvenes cineastas como Basil Wright, John Taylor, Arthur Elton, Edgar Anstey, Paul Rotha, Donald Taylor, Stuart Legg o Harry Watt. Grierson era el encargado de supervisar su trabajo y de poner en marcha los proyectos. El grupo apostaba por el documental social, imágenes de la vida real de la sociedad civilizada, muy diferente a lo que se había realizado hasta el momento. El grupo terminó por disolverse en 1934, y la unidad fímica se trasladó al General Post Office (Correo Central), convirtiéndose en la GPO Film Unit. De esta nueva etapa surgirían películas como *Correo nocturno* (1936) de Harry Watt y Bail Wright. La unidad fue creciendo y se llegaron a formar numerosas ramas. Grierson continuó siendo director del grupo hasta 1938 cuando fue invitado por el Gobierno de Canadá a estudiar la producción de films en aquel país. En 1939 creó alli la Comisión Nacional de Films, que luego se transformó en la Junta Nacional Fílmica del Canadá. Años después, con la entrada de aquella nación en la II Guerra Mundial, Grierson se dedicó a la producción y dirección de films de tipo propagandístico. [PAREDES BADÍA, Ismael, y RODRÍGUEZ, Hilario R., "Cine documental británico 1921-1950", en *Encuentros con lo real*, Calamar Ediciones ; GALLEGO, Aitor, 2023, "Escuela documental británica", en *Espectáculos*, 2-III, Internet ; CAMPO, Javier, "Algo más que filmar para la Corona. John Grierson y el Movi-

> "Ruttman en Alemania, Flaherty en Estados Unidos, Eisenstein y Pudovkin en Rusia, Cavalcanti en Francia y yo, digamos, en Inglaterra, llevábamos nuestros trípodes a terrenos más difíciles … Nuestro realismo, si bien jugó sólo un papel secundario en el desarrollo del arte cinematográfico. Ha exigido, empero, cierto coraje".

Grierson se planteaba las siguientes exigencias a la hora de realizar un documental[397]:

Postulados del cine documental

1) **Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital. Los filmes de estudio ignoran mayormente esta posibilidad de abrir la pantalla hacia el mundo real. Fotografían relatos actuados, contra fondos artificiales. El documental habrá de fotografiar la escena viva y el relato vivo.**
2) **Creemos que el actor original (o nativo) y la escena original (o nativa) son las mejores guías para una interpretación cinematográfica del mundo moderno. Dan al cine un capital mayor de material. Le dan poder sobre un millón de imágenes. Le dan el poder de la interpretación sobre hechos más complejos y asombrosos que los que pueda conjurar la mente del estudio, ni recrear la mecánica de ese estudio.**
3) **Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado. El gesto espontáneo tiene un valor especial en la pantalla. El cine posee una capacidad sensacional para subrayar el movimiento que la tradición ha formado o que el tiempo ha desgastado. Su rectángulo arbitrario revela especialmente el movimiento, le da un alcance máximo en tiempo y en espacio. Agréguese a esto que el documental puede obtener un intimismo de conocimiento y de efecto que le sería imposible a la mecánica del estudio y a las interpretaciones superficiales del actor metropolitano**.

Grierson colocaba a Flaherty a la cabeza de los documentalistas de todos los tiempos. Su contemporáneo y colaborador Paul Rotha, por otra parte, estaba más interesado en la incidencia social de los documentales, y del cinematógrafo en general, y manifiesta "*… su preocupación por ver que una cantidad cada vez mayor de ciudadanos británicos adquiera el mínimo de conocimientos que le permita seguir el funcionamiento del Estado y la evolución de la sociedad*". A esa exigencia respondería, según él, el cine, en virtud

miento Documental Británico", en *CONICET*, universidad de Buenos Aires ; SILVA RODRÍGUEZ, Manuel, 2014, "Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y encuadres conceptuales", en *Anagramas*, vol. 13, Nº 25, Colombia, Universidad de Medellín]

[397] GRIERSON, J., *Postulados del documental*, Internet

de sus cualidades inigualables de persuasión[398]. También hubo documentalismo de tendencia realista en Francia, representado por el Grupo de los Treinta y su precursor Jean Vigo, quien, en la presentación de su documental *À propos de Nice* (1930) decía:

> "La cámara filmadora se dirige sobre lo que debe ser considerado como un documento y que será interpretado en el montaje, en tanto que documento. Claro que no puede tolerarse la actuación consciente. El personaje habrá sido sorprendido por la cámara ; de otro modo será preciso renunciar al valor 'documento' de ese tipo de cine. Y el objeto se logrará si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, extraer de una persona banal y, por azar, su belleza interior o su caricatura, si se llega a revelar el espíritu de una colectividad a través de una de sus manifestaciones puramente físicas. Y esto, con una fuerza tal que, de ahora en adelante, el mundo que antes bordeábamos con indiferencia, se nos ofrece a su pesar más allá de sus apariencias. Este documental social deberá abrirnos los ojos".

El caso de Boris Banter

Henri Langlois solía proyectar con cierte insistencia *Mar azul* (1936) y *El atleta y el payaso* (1957) en la Cinémathèque Française ; eso intrigó tanto a la audiencia que muchos decidieron visualizar esos films[399]. Les sorprendió encontrar a un director presuntamente norteamericano entre los clásicos soviéticos. A pesar de esta confusión rápidamente aclarada nadie podía negar la capacidad de Boris Banter para adaptarse a cualquier material fílmico, su eficiencia narrativa, su libertad de expresión y su desinterés por por cualquier tipo de mensaje implícito. En una corta entrevista el crítico Georges Sadoul subrayó su descubrimiento de este olvidado realizador[400] ; a esto se añade la famosa decla-ración de Jean-Luc Godard acerca del famoso 'estilo triangular' del que Banter sería heredero únicamente a título póstumo[401]. Sadoul tuvo el gran honor de conocer personalmente a Boris Banter; seis años más tarde escribiría: "*Tal vez debería haber preguntado a Banter sobre su obra actual y sobre sus proyecto creativos para los años 50 ; pero cono*

[398] ROTHA, Paul, 1939, *Documentary Film*, New York, W.W. Norton & Cº ; AGEL, op. cit., pp. 57 ss.
[399] EISENSCHITZ, Bernard, 2005, "A Fickle Man, or Portrait of Boris Banter as a Soviet Director", en TAYLOR, R. y CHRISTIE, Ian, *Inside the Film Factory*, op. cit.
[400] SADOUL, George, *Las maravillas del cine*, México, Fondo de Cultura Económica
[401] GODARD, J.-L., 2007, *Historia(s) de cine*, Editorial Caja Negra ; CONTI, Micaela, 2014, *Estilo Acord. Alternativas de la fotografía cinematográfica*, Universidad Nacional de Córdoba ; ZALOSNIK, M.R., *Iluminación y color para cine. Sistema triangulas de luces*, Universidad Nacional de Córdoba

historiador que preparaba un estudio sobre el cine soviético mudo me concentré, posiblemente demasiado, en los comienzos de su carrera". Banter, por su cuenta, tenía bastante más que añadir:

> "En 37 años he conseguido dirigir una veinte películas, la mayoría de las cuales no me han satisfecho en absoluto. Mis favoritas son *La muchacha de la* sombrerera (1927), *Extrarradio* (1933) y *Annuskha* (1959), que acabo de terminar. También me gusta *El atleta y el payaso*, que comenzó a rodar Yudin y que yo concluí a su muerte ...Sin embargo, no me gusta nada *Verano agitado* (1951) que tanto admiran en Francia … Hablando de mi opinión general acerca del cine, me gusta sobre todo la comedia. Me encanta introducir escenas divertidas en los dramas y escenas dramáticas en las comedias ; todo es cuestión de proporción. Con algunas excepciones obvias, todas mis películas se refieren, para bien o para mal, a la vida coontemporánea y sus problemas. Cuando he tenido la opción he elegido siempre temáticas de nuestro tiempo, aunque no siempre resulta fácil tratarlos. A propósito de esto, permítame referirle una de mis historias favoritas. Un gran pintor japonés resumía su vida y su obra como sigue: de los 20 años a los 40 había realizado escenas naturales y paisajes, entre los 40 y los 60 había pintado aves ; luego, de los 60 a los 80, gansos, patos gallinas y todo tipo de animales domésticos, y ahora, comenzando su centésimo año de vida se sentía capacitado para retratar seres humanos. Mi ambición ha consistido también en mostrar el lugar que ocupa el ser humano en el mundo contemporáneo. … Nunca he sido un hombre de teorías. He encontrado mis materiales en la vida cotidiana. No obstante me gustaría alguna vez introducir temas mitológicos y describir las brigadas de Krivoi Rog con sus conflictos dramáticos. ¿Pero tendré alguna vez la oportunidad de abordar un tema tan importante?"

Las películas de Banter no han sido ignoradas ni se han perdido (ni tan siquiera las que rodó durante la guerra y sus últimas realizaciones). Ha sido reconocido por todo tipo de historiadores como el fundador de la comedia soviética ; *La chica con la* sombrerera justifica tal apreciación, lo mismo que *La casa de Trubnaya* (1928), mientras que *Mar azul* sigue siendo inclasificable, y está claro que no es una comedia, aunque a veces provoque la risa. Uno de esos historiadores consideraba la mediocre *Noche de Septiembre* como "*un film didáctico sobre el sabotaje con imágenes primorosamente ensambladas*", pero le parecía, por el contrario, que el Banter de películas posteriores era "*una sombra de lo que había sido*". Este veredicto, que prevalece entre muchos historiadores, se inspira sin duda en el personaje Carlos Anglada de Borges y Bioy Casares, el cual estaba trabajando en, el cauto un guión cinematográfico basado en hechos científicos, pero que prefería confiar en su prodigiosa memoria antes de que ésta se contaminase con alguna percepción real, que siempre sería imperfecta y confusa. Una vez terminada *Mar azul* Banter no rodo ninguna película durante tres años. Sabemos por su biógrafo, el cauto Kushnirov,

que su amigo Serguei Eisenstein lo recomendó para un trabajo relacionado con el Teatro de Arte de Moscú, pero el proyecto no llegó a fructificar. Cuando Banter volvió a estar en activo la película resultante, la mentada *Una noche de Septiembre*, se encontraba inmersa en la atmósfera de su tiempo y reflejaba la misma psicosis sobre sabotaje que reflejaban otros films de aquellos años, como *El error del ingeniero Kochin*, de Serguei Macheret, y también *Komsomolsk*, de Valeri Gerasimov. La última producción muda de Banter, *Accidente en el hielo* (1931), describe un peródo político intenso. Visiblemente impresionado por *La Tierra*, de Alexandr Dovzhenko, que describía la situación de un pueblo acosado por los *kulaks*[402] y donde cada fotograma, cada secuencia de acción, cada corte de plano está planificado para reflejar la tensión derivada de la lucha entre clases, la cinta de Banter es sin lugar a dudas aquella de sus producciones que reflejan una mayor autonomía formal en todos los aspectos. Resumiendo, se trata de una película auténticamente formalista, lo cual no es lo más común en la obra de Banter.

Una noche de Septiembre, en cambio, es una película defectuosamente realizada por derecho propio ; aunque el nombre de Alexei Stakhanov aparece en los créditos como asesor, el film se concentra en actos de terrorismo que pretenden definir el carácter heroico de ciertos personajes históricos, acompañados de escenas de masas y una música estentórea. La siguiente realización de Banter, por contraste, se aleja de estos tópicos. En los

---

[402] Los kulaks o kulakí eran los agricultores de la Rusia zarista que poseían tierras y contrataban trabajadores. Posteriormente el término se utilizó para designar a todos los propietarios agrícolas condenados por oponerse a las colectivizaciones. Tras la abolición de la servidumbre por Alejandro II a finales del siglo XIX se liberó a veintidós millones y medio de siervos, creándose el campesinado como clase social. En 1906 Piotr Stolypin estableció una nueva reforma con la intención de crear un grupo de campesinos prósperos que apoyaran el gobierno del zar. En 1912 el 16 % de los granjeros rusos tenía al menos 32.000 m² por cada varón de la familia (un umbral usado para delimitar la clase media con los campesinos adinerados). El campesinado se dividió en tres clases: *bedniaks*, los más pobres, *seredniaki*, la clase media, y *kulaks*, los granjeros ricos. Además, estaban los *batraks*, que eran los agricultores sin tierra. Tras la Guerra Civil, , los bolcheviques expropiaron la tierra a la nobleza y a los grandes terratenientes, estatalizándola y realizando posteriormente un reparto de tierras entre los agricultores o manteniendo éstas en manos del Estado. Con el tiempo algunos campesinos consiguieron prosperar. Estos pequeños propietarios de tierras, llamados kulaks, vivían medianamente acomodados, siendo del 5 % al 7 % de la población soviética. Los nuevos campesinos propietarios de tierras fueron considerados por los bolcheviques como una burguesía agraria, iniciándose la colectivización total en 1929. La clase agricultora en general se mostró contraria a dicha medida, provocando movimientos antisoviéticos que, unidos al creciente sentimiento nacionalista de Ucrania, se convirtieron en un peligro para el Estado soviético. Antes, durante la NEP, se permitía la venta de productos agrarios en el mercado, la contratación de trabajo asalariado y el arrendamiento de tierras. Con la aplicación posterior de la política de colectivización agraria forzosa se inició un enfrentamiento entre las fuerzas del Estado y los campesinos insurgentes que fueron denominados kuláks de forma genérica. [CONQUEST, R., 1986, *The Harvest of Sorrow. Soviet collectivization and the Terror-Famine*, Oxford University Press ; VIOLA, L., 2007, *The Unknown Gulag. The Lost World of Stalin's Special Settlements*, Oxford University Press]

varios episodios inconexos de *El viejo jockey* (1940, estrenada en 1959) un viejo deportista fracasa en una carrera de caballos en la que participa. Su hija abandona su pueblo para ir a su encuentro, vuelven juntos y se entrenan para una próximo evento, imaginando hipotéticas victorias. Resulta difícil imaginarse una película menos norteamericana. Se trata en realidad de una reacción de Banter contra el éxito de la comedia musical *Volga, Volga* (1938), de Grigori Alexandrov, americanizado e intrascendente, que los guionistas de *El viejo jockey*, Erdman y Volpin, habían escrito el año anterior. Constituyó una importante colaboración para Banter, quien rindió homenaje a los dos escritores declarando públicamente que constituía el mejor guión que había filmado, y que no estaba seguro de haber estado a la altura que las circunstancias requerían. El cineasta Alexander Mitta (*Brilla, mi estrella, brilla*, 1970) que también había trabajado con Erdman y Volpin, rememora:

> "Durante la guerra le prohibieron proyectar tres películas a Banter sucesivamente. La segunda debió ser *Los de Novgorod* (1942). … Erdmanand Volpin me mencionó ese extremo. Decididamente Banter no era un disidente, y no sabía absolutamente nada de política. Fuera del mundillo cinematográfico se le podía haber considerado algo tonto. Era antes que nada un artista. Pensaba que nuestros gobernantes eran grandes figuras simplemente por estar ahí ; escuchaba sus arengas y quería realmente convertir lo que decían en películas. Pero no sabía cómo dar forma a los estereotipos que los burócratas le suministraban: sólo sabía reflejar la vida. No atacaba a los estereotipos, pero sí intentaba inyectarles vida ; los burócratas eran siempre los malvados de sus tramas, porque no podían ser reformados".

Después de la guerra, en 1947, Banter rodó *Las aventuras de un scout*, su película más exitosa en la URSS y la menos personal de todas sus producciones. La artificiosidad de los decorados recuerda los aspectos más expresionistas de las películas norteamericanas rodadas durante la guerra. La acción del film, sin embargo, no se sitúa en un país desconocido, sino en la propia ciudad de Kiev, donde se realizaron las filmaciones y que no aparece en directo más que en muy pocas secuencias. Se puede detectar aquí la teatralidad que Noël Burch veía en ciertos lugares de *Mar azul* y que probablemente está presente igualmente en *Aquella noche*, película de espionaje. Por otro lado, suponemos que ambos films fueron influídos principalmente por muchos productos anglo-americanos que se pudieron visualizar durante la guerra. El característico estilo en que Banter organizaba las tomas [*découpage*] y su organización del espacio son evidentes aquí ; se nota más simetría que continuidad direccional o temporal, así como una cuidadosa subdivisión del espacio.

En esos años la influencia de las películas de Alfred Hitchcock se dejó sentir por todo el cine mundial, desde las primeras realizaciones de Ingmar Bergman hasta *Cortando los talones al dragón* (1953), de Shen Fu. Banter fue uno de los primeros directores que utilizaron la propia narración fílmica como elemento para provocar emociones. Habría que ver cómo eran esos tres títulos que le fueron retirados de pantalla en los últimos años del dominio de Iosif Stalin. *El poeta*, filmada en Odessa, recapturaba brevemente la frescura de *La señora Mend*, por ejemplo en la evacuación precipitada de la ciudad cundo los ciudadanos ejemplares se transforman en una muchedumbre incontrolada de cazadores de bolcheviques. El protagonista es un poeta que se une a la Revolución, mientras que su mejor amigo, también poeta, se va con los Blancos. Cuando unos pintores están colocando unos carteles se ponen a discutir sobre Picasso, Matisse y Repin. Un anciano revolucionario entra en la discusión y los pone a todos de acuerdo. Cubistas o realistas, argumenta, lo importante es realizar un buen trabajo. Es la época de *Cuando vuelan las cigüeñas* (1957) o de *Yo soy Cuba* (1963), ambas de Kalatozov.

Isaac Asknaziy, *Boda judía*, 1893

El olvidado cine yiddish[403]

Como señala Marc Ferro[404], la primera cuestión que toda investigación debe reparar es el contexto de producción ; de este modo, toda película es la resultante de una época determinada, atravesada por ideologías, deseos e interpretaciones por parte de los realizadores tanto conscientes como inconscientes. En esa dirección, el cine es también un vector de imaginarios, es decir, y siguiendo la noción de vector de Henry Rousso[405], una herramienta que puede hacer inteligible lo inmaterial. En tanto vector, el cine puede ser pensado también como un vector de imaginación, pudiendo así no solo permitir rememorar el pasado sino también atisbar determinados aspectos de nuestra sociedad presente. Mientras las películas que aquí nos proponemos se producían la Solución Final nazi no estaba en el horizonte de posibilidades ; de este modo, ellas nos permitirán reparar, al menos, en dos cuestiones: por un lado, cuáles eran los temas de interés del presente en aquel presente, y por el otro, cómo se veía el pasado –sobre todo un pasado con ciertas tradiciones y modos de vida que para ese momento se estaban comenzando a descomponer. Si como señalan algunos autores, la edad dorada del yiddish y del *shtetl* tuvo época dorada hasta mediados del siglo XIX[406], el cine llega así en el momento de su ocaso ; el Holocausto, entonces, acelerará su fin de manera feroz, cruel y terminal. Además del idioma, el cine yidddish tuvo también características particulares en cuanto a su modo de producción. Como le sucedió a otros casos de cines nacionales o ét-nicos estuvo atado tanto a las vicisitudes políticas de sus polos de producción –sobre todo como se verá en la Unión Soviética y Polonia– como también a las económicas: esta especialidad cinematográfica no fue generalmente una empresa rentable y la suerte de los productores con estas películas fue dispar. El destino de las películas -sin hablar de su calidad- también fue disímil, ya que un mercado de circulación acotado limitó considerablemente la cantidad de copias en exhibición. Eso condujo a que su conservación y guardado fuera heterogéneo. Muchas de esas producciones, sobre todo las del período silente, se encuentran perdidas, otras fueron con-

[403] El yiddish es el alemán arcaico que aún se conserva y que hablaban gran parte de los judíos europeos. [ZYLBERMAN, Lior, "Cine (en) yiddish. Imágenes de una cultura arrasada", en *Centro de Estudios sobre Genocidio*, Universidad de Tres de Febrero]

[404] FERRO, M., 1995, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, pp. 24-25

[405] ROUSSO, H., 2002, *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*, Philadelphiaia, University of Pennsylvania Press, pg 9

[406] PETROVSKY-SHTERN,Y., 2014, *The Golden Age of Shtetl. A New History of Jewish life in East Europe* . Princeton University Press

servadas en malas condiciones y con el tiempo se fueron degradando. A partir de la década de 1970 se ha manifestado un creciente interés por el yiddish, y el rescate de estas películas viene siendo cada vez más frecuente. En ese contexto, el National Center For Jewish Film, por ejemplo, ha realizado de forma constante una tarea singular de restauración y conservación de estas películas.

Ya en las primeras producciones de este cine encontramos cortometrajes donde los judíos son los protagonistas, como es el caso de la comedia *A Gesture Fight in Hester Street* (1900) producido por la Biograph y dirigida por Arthur Marvin. A pesar de ello, lo que verdaderamente podemos considerar cine yiddish comenzaría a producirse durante la década de 1910, siendo Rusia el lugar donde podemos encontrar a los pioneros de esta filmografía. Efectivamente, como señala Eric Goldman[407], luego que la empresa francesa Pathé fuera contratada para registrar la vida judía en la Zona de Asentamiento[408], Alexander Arkatov, quien había trabajado para dicha empresa, acordó realizar un cortometraje narrativo sobre un tema judío ; así surgió *Lekhaim* (Alexander Arkatov, 1911), que puede ser considerada la primera película yiddish. Dos años después después el mismo Arkatov realizaría *Gore Sarry* (1913), donde se narraría un triángulo amoroso en un *shtetl*[409]. El citado Goldman ha establecido una posible periodización este proceso, que más tarde Hoberman matizó. La primera etapa se inició hacia 1911y finalizaó en 1918 al comenzar la Primera Guerra Mundial en 1918. Este período coincide con el desarrollo del cine "*como medio masivo y marca el descubrimiento de una audiencia de cine judía en*

[407] GOLDMAN, Er., e. a., (1983), *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present,* Ann Arbor, UMI Research Press

[408] Región del Imperio ruso en la cual se autorizaba el asentamiento de judíos.

[409] Un *shtetl* era típicamente una villa o pueblo con una numerosa población de Judíos, en Europa Oriental y Central antes del Holocausto. Los *shtetls* se concentraban principalmente en las áreas que conformaban la Zona de Asentamiento correspondiente. Una ciudad más grande, como Leópolis o Czemowitz era llamada un *shtot*, y una villa más pequeña que un *shtetl* solía llamarse *dorf* . La mayoría de los *shtetl* tuvo su origen en la migración de población hebráica hacia el territorio de la Mancomunidad de Polonia-Lituania, en tanto los monarcas polacos habían permitido el asentamiento de personas de dicha etnia en sus dominios desde el siglo XV, para que dinamizaran la economía del país ejerciendo la pequeña industria y el comercio, mientras que concedían a los judíos una elevada tolerancia religiosa que les era vedada en casi todo el resto de Europa. [GARMENDIA, Ig.E., 2020, "Historias del *shtetl*", en *Diario de Sevilla*, 17 V ; ZOLLMAN, J., "What Is Shtetl?", en *Jewish Learning*, Internet]

el imperio zarista y, en menor medida en los Estados Unidos" [410]. Los polos de producción de películas se encontraban en Varsovia –ciudad bajo el imperio ruso en aquel momento– y Nueva York, y la mayoría de las películas realizadas en aquella época eran adaptaciones de obras teatrales o literarias que ya habían tenido cierta repercusión. En los Estados Unidos muchas se basaban en obras de Jacob Gordin, y fue en ese país donde comenzaría a producir y dirigir obras Sidney Goldin, considerado como el padrino del cine yiddish[411]. En Europa Oriental este vínculo con el teatro sería todavía más notable ya que muchos de los primeros productores y distribuidores pioneros, como posteriormente la mayoría de los grandes ejecutivos de los estudios de Hollywood –los llamados 'mogules'– eran judíos. Como sugiere Neal Gabler, los mogules, que eran inmigrantes, no solo americanizaron sus nombres, sino que buscaron ocultar su origen judío en pos de una asimilación en la cultura y la política estadounidense, produciendo películas que cumplieran con su visión del sueño americano (Gabler, 1989).

Así, la casa productora Sila abordó a la exitosa compañía de teatro ídish de Avram Y. Kaminski – que la dirigía junto a su esposa Ester– para llevar algunas obras clásicas del teatro ídish al cine, produciendo *Der Vilder Foter* (Andrzej Marek, 1911), basada en la obra de Zalmen Libin, y *Di Shtifmuter* (Avram Kaminski, 1914). El teatro filmado continuó siendo durante un cierto tiempo una estrategia para producir la mayoría de los títulos de esta etapa, con obras como *Mirele Efros* (Andrzej Marek, 1912), oscilando la estética entre un puro registro de la puesta teatral y entre una incipiente exploración de las posibilidades del nuevo medio. El advenimiento de la Primera Guerra Mundial hizo que la producción del cine yiddish disminuyera –en parte por la imposibilidad de acceder al material fílmico, así como también al equipamiento técnico–; aunque con resultados estéticos disímiles. Previo a la guerra, durante la década de 1910 en el Imperio Ruso se produjeron algunos cortos que se intentaron sonorizar, pero habría que esperar hasta la abdicación del zar y la salida de Rusia de la guerra para que se volvieran a filmar algunas películas. El mencionado Arkatov adaptaría obras de Sholem Aleijem –*Der blutiker shpas* (1917) y *Ven Ikh Bin Rotshild* (1918). La escasa producción a cargo de Arkatov y otros directores fue súbitamente detenida con el crecimiento de la inestabilidad política y social

[410] HOBERMAN, J., 1991, *Bridge of Light: Yiddish Film between two Worlds*, New York, Museum of Modern Art, pp. 5-6

[411] GOLDMAN, op. cit., pg. 4

–y sobre todo con cierto temor a oleadas antisemitas–. Arkatov acabaría finalmente emigrando a Estados Unidos y dejando de lado el cine. Como sugiere Goldman, "*en Europa del Este fueron las compañías teatrales las que resurgirán el cine yiddish; y en Europa occidental y Estados Unidos tomaría el relevo Sidney Goldin*"[412].

El inicio del segundo momento se solapó con el primero, ya que se inició en 1917 y se cerró hacia 1933. Aquí el epicentro estaría básicamente en la Unión Soviética, pero también se podía encontrar cierto ímpetu en los Estados Unidos y esporádicos intentos en dos nuevos Estados: Austria y Polonia. Fue en Estados Unidos donde se intentó con más ahinco crear un cine menos dependiente del teatro –aunque el vínculo con la literatura y obras teatrales permanecería–. Se tendió a realizar unas películas más próximas al realismo, mientras que en Europa y la Unión Soviética se notaría la influencia de las diversas vanguardias: futurismo, expresionismo y comunismo[413]. Si bien todavía será un cine silente, el período concluyó con las primeras películas sonoras. El inicio de esta etapa coincidió también con la configuración casi definitiva del lenguaje cinematográfico –escala de planos, montaje, movimientos de cámara, etc.– que se seguiría estando en vigor hasta nuestros días. Como apunta Goldman, "*para que el cine ídish tuviera éxito como forma de arte judío creativo y no como mero medio de grabación del teatro, tenía que desarrollar su propio estilo, forma y actuación*"[414]. Viena, capital de Austria, gozaba a la sazón de una rica vida cultural e intelectual judía, a la vez que constituía también un semillero de antisemitismo. En esa ciudad se había instalado Sidney Goldin, quien luego de que se verificase un masivo mitin antisemita en 1923 pensó que se podían producir algunas películas para el público judío. De este modo, realizaría dos títulos cruciales para la historia del cine yiddish ; el primero es *Ost und West* (1923), y el segundo, *Jiskor* (1924). El primero de estos filmes presentaba un choque entre la vida judía occidental y la oriental, entre la vida religiosa y la secular, y si bien estaba dirigida especialmente a los espectadores judíos, tuvo muy buena recepción en el público en general y logró generar ganancias. La segunda película presentaba una historia que transcurría en el siglo XVIII, mostrando lo vulnerable de la vida judía en el seno del mundo cristiano. Ambas cintas seguían vinculadas con el teatro –Picon y Schwartz ya eran reconocidos actores de la escena ídish–, Goldin buscó que sus producciones fueran visualmente atractivas y presentaran

[412] GOLDMAN, op. cit., pg. 10
[413] HOBERMAN, op. cit., pg. 6
[414] GOLDMAN, op. cit., pg. 11

buenas actuaciones, tal es así que ambas tuvieron éxito en Austria más allá de la comunidad judía, lo que condujo a que Goldin se trasladase a Estados Unidos para intentar venderlas allí. Su éxito fue moderado éxito, y este director volvió a radicarse en aquel país con el fin de capitalizar este nuevo negocio. Si bien en Austria se continuaron filmando películas con temáticas judías –como por ejemplo *Die Stadt ohne Juden* (H. K. Breslauer, 1924) basada en la novela de Hugo Bettauer–, el cine yiddish tuvo una vida fugaz en ese país.

En esta etapa en los Estados Unidos se irá terminando de organizar tanto el modelo de cine industrial como también el sistema de estudios, conformando lo que posteriormente será conocido como el 'cine clásico de Hollywood'[415]. Aunque dicha industria tenía un gran predominio de judíos y las majores productoras no estaban interesadas en producir películas con esta temática-, los Estados Unidos –léase la ciudad de Nueva York– constituiría un buen mercado para la distribución de las películas realizadas en Europa. Mientras los estudios comenzaban a localizarse en la costa Oeste, las oficinas de los mismos todavía estaban radicadas en la ciudad de Nueva York ; allí también se erigieron los primeros estudios de filmación, y muchos de ellos fueron reconvertidos más tarde para ser utilizados por producciones independientes. Así, como expone Richard Koszarski[416], en esa ciudad, a orillas del Hudson, se fue construyendo un *meah* (colectivo) hebreo, modelo de producción independiente, con otro tipo de presupuestos y lejos del glamur de Hollywood. Fue allí donde se produjeron las películas de las diversas colectividades y, entre ellas, la yiddish). De este modo, en 1926 encontramos el primer intento de Maurice Schwartz, previamente actor, en la dirección cinematográfica. Schwartz, quien ya había trabajado previamente con Goldin, tenía para ese momento cierta experiencia en cine a raíz de sus trabajos como intérprete para la MGM en Hollywood ; previamente, en 1918 había fundado el Yiddish Art Theatre que con los años se convirtió no solo en referencia del teatro yiddish sino también en un importante centro de la vida cultural neoyorkina tanto judía como no judía. El caso de Schwartz ejemplifica de forma clara el vínculo entre teatro y cine como también los avatares que transitaron muchos directores-productores.

---

[415] BORDWELL, D., STAIGER, J. y THOMPSON, K., 1997, *El cine clásico de Hollywood* .Barcelona: Paidós

[416] KOSZARSKI, R., 2008, *Hollywood on the Hudson. Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff* . New Brunswick: Rutgers University Press

Para su primera película como realizador, Schwartz eligió la obra 'Gebrokhene Hertzer' de Zalmen Libin, en la cual a causa de la persecución zarista un joven judío de origen ruso emigra a los Estados Unidos. Sin embargo, *Broken Hearts* (1926) constituy´´o una experiencia fallida, tanto el producto final como el proceso mismo de realización –en parte porque Schwartz se encontraba a ambos lados de la cámara–, asomando en el rodaje su inexperiencia Este fracaso condujo a que Schwartz no volviera a dirigir una película en casi diez años y a que este film fuera la última película yiddish silente estadounidense. Como consecuencia de la Primera Guerra Mundial Polonia había alcanzado su independencia ; uno de los resultados del Tratado de Versalles fue una serie de cláusulas específicas para garantizar legalmente los derechos de las minorías en ese país. La Constitución Polaca otorgó derechos similares a los judíos polacos respecto a los católicos, intentando así terminar con toda discriminación legal. Sin embargo, muy pronto la situación cambió, iniciándose un período de "*pogromos fríos"* y de "*persecución burocrática*" destinados a eliminar a los judíos de la economía y del empleo estatal, negándoseles también apoyo en educación y bienestar y tolerando al mismo tiempo la violencia contra ellos[417]. A pesar de esa situación, el teatro yiddish comenzaba una etapa de florecimiento, sobre todo a partir de la fundación del Teatro de Arte Yiddish de Varsovia. En consecuencia, el escritor Henryk Bojm y el productor Leo Forbet pensaron que al público que asistía al teatro también le interesaría ver películas, decidiendo así convocar a numerosos actores ; asís se creó el grupo Leo Film. La primera película realizada fue *Tkies Kaf* (Zygmunt Turkow, 1924). El resultado obtuvo cierto éxito comercial –tuvo una importante distribución, ya que los intertítulos fueron hechos en polaco a fin de alcanzar una mayor cantidad de espectadores–, haciendo pensar a sus productores que el cine (en) ídish podía ser un negocio rentable. De este modo, pronto se embarcaron con un nuevo proyecto, *Lamedvovnik* (Henryk Szaro, 1925) –presenta una historia original que transcurre en un shtetl atacado por los rusos durante el siglo XIX–.. En esta ocasión, la película no obtuvo el éxito esperado, trayendo problemas económicos a Leo Film. Para subsistir una temporada la compañía productora tuvo que buscar otros proyectos dejando de lado por un tiempo las temáticas judías. Hacia fines de la década de 1920 el clima político en Polonia mostraba

[417] KOONZ, C., 2005, *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona, Paidós, pg. 197 ; DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1995, *Orígenes ideológicos del fascismo*, Universidad de La Laguna ; BATAILLE, Georges, 1993, *El Estado y el problema del fascismo*, Murcia, Hestia Diké ; LUKÁCS, G., 1968, *El asalto a la Razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo ; RAMA, Carlos M., 1979, *La ideología fascista*, Madrid, Júcar ; STERNHELL, Zeev, e.a., 1994, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI

una mayor calma hacia los judíos, eso hizo que Forbet y Bojm volvieran a probar suerte en el cine. Para ello, eligieron adaptar la exitosa 'In di poylishe velder' de Joseph Opatoshu, llamando en la dirección a Jonas Turkow. La película tuvo sus dificultades en la propia comunidad judía polaca –un grupo de judíos ortodoxos pedía cortes y modificaciones– haciendo que su estreno se demorara ; finalmente, llegaría a la pantalla en 1929 con críticas desfavorables. Esto, junto a la crisis económica que se desató aquel año más el advenimiento del sonido en el cine –que suponía un recambio tecnológico importante– llevó a que en Polonia no se volviera a hacer una película yiddish durante muchos años. En este período el otro centro de producción importante estuvo en la Unión Soviética.

En efecto, en este nuevo país la Revolución de 1917 significó la abolición de las medidas antijudías zaristas, reconociendo a los judíos como una minoría nacional. Este hecho condujo pronto a un renacimiento de la vida cultural judía. Con producciones realizadas desde Moscú, Leningrado y Odesa, el cine yiddish soviético también se embebió de obras literarias y teatrales tal como lo habían hecho en otros lugares ; también como en otras latitudes, las compañías teatrales actuaron como puente entre ambas formas artísticas. En Moscú, por ejemplo, se fundaron dos compañías: Habima y el GOSET (Teatro Judío Estatal). Mientras la primera presentaba obras en hebreo, la segunda lo hacía en yiddish. Ambas compañías, a su vez, se verían envueltas en diversas producciones cinematográficas, una industria que para 1924 estaba todavía en conformación, con la obra de Lev Kuleschov, Sergei Eisenstein, Vsevold Pudovkin o Alexander Dovzhenko. *Yevreyskoye schastye o Ydishe Glikn* (Alexey Granovsky, 1925) fueron realizadas con la intervención del GOSET. Granovsky, quien poseía una vasta experiencia como director teatral e influenciado por las estéticas vanguardistas del momento, dirigió esta adaptación de la novela 'Menachem Mendel' de Sholem Aleijem con Solomón Mijoels como protagonista. Asimismo, la película contó con guión del escritor Isaak Babel y con la dirección de fotografía de Eduard Tissé, quien años más tarde sería reconocido por su labor conjunta con Eisenstein. Si bien la película tuvo una buena recepción en la comunidad judía, los críticos de la prensa señalaron que preferían un relato sobre el nuevo judío soviético antes que el del *shtetl*[418]. De hecho, en el film de Granovsky se pueden ver las escaleras de Odessa que Eisenstein haría famosas ese mismo año con *Bronenósets Potiomkin* ('El acorazado Potemkin'). También trabajarían en *Mabul* (Evgeniy Ivanov-Barkov, 1927), una

[418] GOLDMAN, op. cit., pg. 37 ; HOBERMAN, op. cit., pp. 92-96

película igualmente inspirada en una obra de Aleijem: la historia se ambientaba en la Revolución de 1905, mostrando la participación de los judíos en la misma.

En la unidad fílmica de Ucrania también se produjeron películas yiddish donde tuvo un lugar central el mencionado Babel. Este guionizó, por un lado, el film *Benya Krik* (Vladimir Vilner, 1927) basado en sus propios 'Cuentos de Odessa', y por el otro adaptó la novela de Sholem Aleijem Blondzhende 'Stern' para el film del mismo título dirigido en 1927 por Grigori Gritscher-Tscherikower[419]. Este mismo director volvería a la obra de Aleijem para adaptar una serie de sus historias en *Skvoz slyozy* (1928). En esos años también se destacó la obra fílmica de Grigoriy Roshal quien, hacia fines de la década de 1920 y principios de los 30 realizó dos películas yiddish: *Yego prevoskhoditelstvo* (1928) y *Chelovek iz mestechka* (1930). Para entonces el sonido en el cine ya era un nuevo estándar, y en la Unión Soviética se llevó a cabo un fuerte impulso para incorporar dicha tecnología. En ese contexto, Rashel Milman y Boris Shpis dirigieron *Vozvrashchenie Neytana Bekkera* (1932), única película sonora hablada en yiddish en ser producida en la Unión Soviética ; en ella Nathan Becker vuelve a su tierra natal después de una ausencia de más de veinte años en Estados Unidos, teniendo que adaptarse al nuevo contexto. En su breve tiempo de existencia, el cine yiddish soviético se debatió entre la tradición y la revolución, entre el *shtetl* y el nuevo modo de producción. Pronto sería interrumpido abruptamente debido a los cambios políticos e ideológicos que imperaban en la Unión Soviética estalinista; en efecto, la Gran Purga se terminaría llevando la vida de varios artistas yiddish –entre ellos Isaak Babel–. Cuando la doctrina soviética cambió y el realismo socialista fue adoptado como tendencia principal, la cultura yiddish en general, y su cine en particular, entró en conflicto con las políticas culturales oficiales. Lo que en pocos años había florecido fue pronto arrancado de raíz. La exhibición de estas películas fue prohibida ; incluso algunas fueron destruidas. Ser un escritor judío, o mejor dicho escribir sobre motivos judíos, resultaba peligroso y conducía a la persecución: el *shtetl* ya no era una opción estética. Si la década de 1920 había sido "*la Edad de Oro del cine soviético, su Edad Glacial comenzó en 1930. En los años que siguieron, el régimen de Stalin devastó lo que había sido una floreciente empresa*"[420].

[419] Si bien no volvió a escribir una película en lengua yiddish, Babel siguió trabajando en la industria cinematográfica como guionista.

[420] MacDONALD, D., 1956, *El cine soviético: una historia y una elegía*, Buenos Aires, Sur, pg. 27

El primer período de las películas sonoras en yiddish resultó ser el tercero de esta historia –que se inicia hacia 1929 y finaliza en 1937–, siendo los Estados Unidos su mayor productor. En un contexto de crisis económica, de desocupación e incluso de inestabilidad política, la industria cinematográfica creció exponencialmente, incluso más allá de las fronteras estadounidenses. En los primeros años de este período, el público en general, y el judío en particular, estaba ávido de ver –y escuchar– a sus artistas, y para muchos inmigrantes el inglés todavía resultaba un idioma extranjero. En ese sentido, algunos productores, sobre todo productores independientes, comprendieron que allí había una posibilidad, un mercado a explotar. Uno de los que se percataron de este hecho fue Joseph Seiden, quien había empezado trabajando como operador técnico en la industria y a la sazón alquilaba equipos de sonido para el cine. Seiden fundó Judea Pictures, convirtiéndose así en uno de los pioneros del cine yiddish en los Estados Unidos. En una década, Sieden produjo, y en ocasiones dirigió, una veintena de películas, entre cortos y largometrajes: comedias, melodramas y también musicales, género que estaba en auge en Hollywood. En muchas películas, como fue el caso de *Kol Nidre* (1939), Seiden llevó a la pantalla a uno de los jazanes más importante del período, Leibele Waldman[421]. Este productor logró combinar en sus películas géneros populares contemporáneos, actores que provenían del teatro o del vaudeville, presupuestos acotados y también eficiencia en el momento del rodaje ; como contrapartida su obra no se caracterizó por ofrecer propuestas estéticas elaboradas. Con todo, Seiden había ajustado un mecanismo de distribución que hizo que sus películas llegaran a diversos cines de Nueva York, pudiendo ser vistos por la población local y por los migrantes judíos ubicados en los diversos barrios neoyorquinos. Sin embargo, cuando intentó llevar sus películas a Palestina, su empresa fracasó: allí no querían películas en ese idioma, ya que el yiddish era considerado el idioma de la judería europea del este y no era aceptado como forma de expresión en la Tierra Prometida.

[421] Jazán, paitán, hazán o hassan/hasan es el nombre que recibe la persona que guía los cantos en la sinagoga. Además de cantar, lleva el orden de los rezos y canta los cantos litúrgicos como los *piyutim*, los *pizmonim*, los *bakhashot* y las *zemirot*. Si bien cualquier hombre (o mujer en las comunidades judías reformistas) puede ejercer de jazán, por lo general el enargado de esta labor suele ser un cantante profesional. En los últimos siglos el oficio de jazán ha evolucionado hasta ser muy respetado. En países de Europa como Alemania o el Reino Unido incluso se les ha dado tanta importancia a los *jazanim* que se consideraba como el vicerabinos de sus respectivas sinagogas, sobre todo después de la Haskala. En Estados Unidos fueron aceptados antes como líderes religiosos que los propios rabinos. En Marruecos, Argelia o Túnez, el jazán es llamado 'paitán', que es una palabra en *haquetta*, el dialecto norteafricano del sefardí, idioma judeoespañol. [*Wikipedia*]

A partir de entonces el mencionado Sidney Goldin regresó a los Estados Unidos para filmar junto a unos productores independientes una serie de cortos y largos con cierto éxito de público. Uno de los títulos que más convocó fue *His Wife's Lover* (1931), inspirada en la exitosa obra de Ferenc Molnár 'The Guardsman'. Al momento de su estreno esta película fue promovida como la "*primera comedia musical judía sonora*"[422]. Como ya sabemos, el uso de la música –o más precisamente de canciones, tanto populares como rituales– fue una práctica habitual de este período ; de este modo, entre las diversas producciones del período se destaca también *The Cantor's Son* (Ilya Motyleff, 1937), film iniciado por Goldin pero que no pudo terminar ya que falleció en el proceso. Esta película se prentaba como "*la anti* The Jazz Singer"[423]: un joven que deja su *shtetl* para ir a Nueva York, donde se convierte en un conocido cantante ; finalmente, regresará a su país para reunirse con sus padres y su novia de la infancia. Resulta sugerente observar cómo en esta película regresa el 'shtetl' como motivo narrativo-visual, un motivo que será recurrente en las películas del siguiente período. Otro nombre importante en este período es Henry Lynn, un empresario teatral que se interesó también por el cine. En la década de 1930 produjo y dirigió más de una decena de películas con motivos narrativos centrados en la vida familiar o en los desafíos a la tradición judía, fundando primero la productora Sov-Am y luego Menorah con suerte dispar. Si bien sus películas solían ser adaptaciones de obras teatrales y contaban con actores de renombre de la escena neoyorkina, como Boris Thomashefsky, sus películas resultaron desaparejas en términos artísticos y oscilaron entre el éxito y fracaso comercial, deteniendo la producción de películas en yiddish en 1939.

El cuarto momento es el más breve de todos, pero, a la vez es el período donde el cine yiddish alcanza su cénit. Al ciclo comprendido entre 1936 y 1940 se lo conoce como la Edad de Oro de dicho cine, teniendo como epicentro de producción dos países: Polonia y los Estados Unidos. En este ciclo se encuentran las películas artísticamente más refinadas, donde este cine lograría despegarse finalmente de su herencia teatral. Aunque se seguirían adaptando obras teatrales, las producciones lograrán puestas en escenas más elaboradas en cuanto a dirección de fotografía o movimientos de cámara. En Polonia existía un alto interés por las películas yiddish, que eran importadas de los Estados Unidos, rebasando las fronteras habituales. En efecto, para la década de 1930 se calculaba

[422] HOBERMAN, op. cit., pp. 159-191
[423] Ibid., pg. 262

que la población judía en Polonia era de unos tres millones de personas y es por eso por lo que el cine yiddish resultaba de interés no solo para los espectadores sino también tanto para algunos productores como instituciones. En dicho país el cine yiddish pudo dar cuenta de las diversas corrientes que primaban dentro del judaísmo. En ese sentido resulta interesante reparar en el documental *Mir Kumen On* (Aleksander Ford, 1936), producido por Sholom Gilinski por encargo del Bund para difundir las actividades y la obra del Sanatorio Medem, un centro educativo y clínico para niños y jóvenes con riesgo de tuberculosis[424]. Además de mostrar las tareas cotidianas, el documental nos presentaba la idea del nuevo judío, con imágenes más próximas al cine soviético que al cine yiddish que el público estaba acostumbrado a ver. La película, sin embargo, no pudo exhibida oficialmente en Polonia, ya que fue censurada sin saberse exactamente las razones de esa prohibición[425] ; pese a ello, la cinta tuvo proyecciones clandestinas y logró ser exhibida en Francia y Estados Unidos. Si bien se continuaron haciendo documentales en yiddish, que por sus características exigian presupuestos menores, en esos años Saul Goskind decidió emprender la producción de la primera película hablada de ficción polaca ; para ello contrató al escritor y periodista Jecheskiel Mosze Neuman del Haynt –diario yiddish de Varsovia– para que escribiera un guión. El resultado fue el melodrama *Al khet* (Aleksander Marten, 1936), primera película sonora en dicho idioma que, sin embargo, no pudo ser estrenada tal como Goskind pensaba, ya que las principales salas de Varsovia, bajo un creciente clima antijudío, la rechazaron. Goskind finalmente decidió alquilar un cine y resultó un verdadero éxito comercial que tiempo después llegaría a ser distribuida en los Estados Unidos con recepción similar. En Polonia también hizo carrera Joseph Green, uno de los responsables de llevar al cine yiddish polaco el estilo de producción y realización de las películas estadounidenses, deseando que las mismas abordasen temas populares, fuesen exitosas y, al mismo tiempo, ofreciesen una alta calidad artística. De este modo, en un lapso de tres años produjo y codirigió –e incluso también escribió– cuatro películas: la comedia *Yidl mitn fidl* (Joseph Green y Jan Nowina-Przybylski, 1936), *Der Purimshpiler* (Joseph Green y Jan Nowina-Przybylski, 1937), *A Brivele der mamen* (Joseph Green y Leon Trystan, 1938) y la comedia *Mamele* (Joseph Green y Konrad Tom, 1938), basada en la obra de Meyer Schwartz.

[424] Fundado en 1926, el sanatorio fue finalmente arrasado por los nazis en 1942 y la mayoría de los niños fueron trasladados al campo de exterminio de Treblinka.
[425] GOLDMAN, op. cit., pg. 86

En esos años Leo Forbet volvió a la película muda *Tkies-kaf* para realizar en 1937 una nueva versión –esta vez sonora– de la misma, dirigida en esta oportunidad por Henryk Szaro. El mismo año, e inspirada en la misma leyenda en la que se basó el film anterior, se estrenaría *Der Dibuk* (Michal Waszynski, 1937). Como señalan todas las historias acerca del cine en yiddish, esta película presupone uno de sus picos más altos, ya que hasta ese momento ningún film hablado en dicha lengua realizado en Polonia –e incluso en los Estados Unidos– había logrado presentar un título artísticamente tan logrado. Basada en la exitosa obra de Shloime Anski, la productora Warszawskie Biuro Kinematograficzne Feniks –que no se especializaba necesariamente en películas en yiddish– mostró interés en la adaptación de la referida obra. Su estreno fue muy bien recibido por la crítica especializada, resultando ser un éxito comercial más allá de las fronteras judías, demostrando a la vez que el cine yiddish en aquella época podía ser rentable, tanto económica como artísticamente. De este modo, Saul Goskind y su productora Kinor intentaron realizar una nueva película, encomendándole a Zygmunt Turkow la dirección de *Freylikhe kabtsonim* (1937), otra comedia musical. Lo que parecía un negocio cultural prominente se terminó bruscamente en 1939, con *On a Heym* (Aleksander Marten, 1939) como última película. En efecto, Marten deseaba hacer una película más y eligió adaptar una obra de Jacob Gordin, pero el resultado no fue el esperado: la temática era muy oscura –unos inmigrantes judíos que al intentar probar suerte en Estados Unidos fracasan en su empresa– y la producción atravesó múltiples dificultades financieras y artísticas en el transcurso de la filmación. A ello, se le sumó el escaso interés por parte del público (Marzo de 1939). Sin saberlo, el panorama que presentaba Marten en su película se volvería una realidad, e incluso el título resultaba premonitorio *Sin hogar* sería su traducción al español, y en efecto, unos meses después a todos los judíos de la Europa del Este los nazis les quitarían su ciudadanía. En consecuencia, todos los proyectos fílmicos se vieron cancelados y en los sucesivos años muchos de los artistas antes mencionados fueron víctimas del Holocausto, como por ejemplo Henryk Szaro, Aleksander Marten y Leon Trystan, por sólo mencionar a algunos.

En el mismo período, entre 1937 y 1940, al otro lado del Atlántico, el cine yiddish también viviría su Edad de Oro, produciéndose una serie de películas que probaron que ese cine podía dar lugar también a cintas de alta calidad estética. Así, el éxito de las películas de Joseph Green animó al productor Roman Rebush a ingresar en ese negocio ; para ello, decidió adaptar la obra 'Grine Felder' de Peretz Hirschbein en el film *Green Fields*

(Edgar Ulmer y Jacob Ben-Ami, 1937). A diferencia de otras experiencias en los Estados Unidos, Rebush se aseguró que el director fuera alguien eficiente con el presupuesto y los crono-gramas de rodaje claramente establecidos. Encontró así a Edgar Ulmer, un emigrado austríaco que previamente había trabajado en el teatro y la industria del cine alemana, llegando posteriormente a Hollywood, donde comenzó a forjar su carrera. Por diversos problemas personales, no pudo desarrollar su trayectoria en el ámbito de los grandes estudios, moviéndose siempre en los márgenes (*serie 'B'*) y de manera independiente. Así, se vio obligado a desarrollar cierta capacidad para hacer películas nacionales –antes de abordar sus películas en yiddish realizó algunas habladas en ucraniano–. Con su innegable pericia, Ulmer le pudo dar un gran aliento artístico al cine (en) yiddish estadounidense realizando entre 1937 y 1940 cuatro películas: la mencionada *Green Fields*, que tuvo un gran éxito comercial y de crítica, *The Light Ahead* (1939) y *Americaner Shadchen* (1940) y *The Singing Blacksmith* (Edgar Ulmer, Ben-Zvi Baratoff y Ossip Dymow, 1938). Rebush también produciría *Mirele Efros* (Josef Berne, 1939) una nueva versión de la obra de Jacob Gordin ; en esta oportunidad, la pericia de Berne no se igualaba con la de Ulmer, y a pesar de las buenas actuaciones que el film ofrecía, el resultado no fue tan exitoso como con su primera experiencia.

Debido al interés que suscitaba por aquel entonces el cine yiddish, el citado Maurice Schwartz se animó a volver a la dirección más de diez años después de su fracaso. En esta oportunidad se sentía más preparado para la tarea, contando también con un excelente grupo actoral salido de su propia compañía; así, con el objetivo de realizar una serie de películas fundó la productora Maymon Film Inc. Sin embargo, solo pudo materializar un único proyecto: *Tevya* (Maurice Schwartz, 1939), basado en diversas historias del Sholem Aleijem. Estar delante y detrás de cámara fue una tarea arriesgada para Schwartz, pero en esta oportunidad el esfuerzo tuvo su recompensa tanto con la crítica como con el público, respondiendo comercialmente bien. Aunque el actor y director demostró que finalmente podía hacer cine de calidad, Schwartz no volvió a dirigir ni actuar en ninguna película en yiddish. Quizá la última gran película de la Edad Dorada fue *Overture to Glory* (Max Nosseck, 1940), inspirada en la vida del jazán Yoel Strashunsky, conocido como el 'Jazán de Vilna'. Este personaje había abandonado su comunidad para hacer carrera en la ópera de Polonia ; con el tiempo, la separación de su familia y sus raíces lo llevarían a la locura y terminaría sus días pobre en un asilo. Si bien la película fue terminada hacia fines de 1939, para su estreno al año siguiente la Segunda Guerra Mundial ya había dado co-

mienzo y el mercado europeo se encontraba momentáneamente cerrado ; en los Estados Unidos el interés también había comenzado a decaer. A pesar de las buenas críticas, la película resultó un fracaso comercial ; la Edad Dorada del cine yiddish llegaba a su fin.

Si bien Hoberman ubica el último momento del cine yiddish entre 1945 y 1950, podríamos clausurarlo sin más en 1956 con una serie de films hablados en inglés, pero cuya trama, protagonista, director y sobre todo las imágenes que presenta dan cuenta en forma simbólica del fin de una era. En este período encontramos películas de reconstrucción, cortometrajes que intentan dar cuenta de los desastres de la guerra cuya consecuencia aún no se podía medir ni pensar. Cortos como *Der Ruf Tsum Leben* (Maurice Wolf, 1946) o *Di Kinder Fun Di Heymen* (Elie Davidson, 1949) funcionan como informativos sobre la situación de los niños después de la guerra o sobre los prisioneros. La situación de los sobrevivientes y de los campos de refugiados será el tema de los últimos largometrajes yiddish filmado en Europa. De hecho, aquí encontramos las primeras películas sobre el Holocausto –crimen aún no denominado de ese modo por aquel entonces– narradas desde la perspectiva judía. Por un lado, encontramos la película en lengua alemana *Lang ist der Weg* (Herbert Fredresdorf y Marek Goldstein, 1948), protagonizada y escrita por Israel Becker, que presenta la historia de una familia judía antes de la guerra hasta la supervivencia de algunos miembros en los campos de refugiados ; en su final, nos presenta el Estado de Israel como el lugar para iniciar una nueva vida.

Por otro lado, y como indica Marek Haltof, en la Polonia de posguerra hubo varios intentos de documentar la vida judía luego de la contienda[426]. Así, Saul e Izak Goskind, con su productora Kinor, junto al director Natan Gross, buscaron el apoyo estatal para llevar adelante dico ambicioso proyecto. Sin embargo, a pesar de que Film Polski –la oficina estatal polaca que dirigía los asuntos cinematográficos– estaba dirigida por Aleksander Ford, se les negó el apoyo buscado. A pesar de la negativa oficial, Kinor buscó patrocinio financiero en instituciones como el American Joint Distribution Committee y lograron filmar una serie de cortometrajes. En ese marco, en 1948 realizarían el largometraje *Unzere Kinder* (Natan Gross, 1948). Esta película no fue aprobada por la censura polaca y solo fue exhibida una sola vez en Polonia, pudiendo ser visualizada con posterioridad en Israel en un festival de cine de 1951. Después de la creación del Estado

[426] HALTOF,, M., 2012, *Polish film and the Holocaust. Politics and Memory*, New York, :Berghahn Books

de Israel y bajo las restricciones estalinistas, no había lugar para una productora como Kinor en la Polonia comunista. Los Goskind, así como también Gross, terminaron emigrando al nuevo estado judío. En Estados Unidos, Joseph Seiden volvió al cine yiddish en 1950 produciendo una sucesión de películas: la adaptación de la obra de Jacob Gordin Got, *Mentsh un Tayvl* (Joseph Seiden, 1950), *Three Daughters* (Joseph Seiden, 1950), basada en la obra de Avraham Blum, y la película de compilación *Monticello, Here We Come* (1950). El film arriba nombrado basado en Got contó con un mayor presupuesto, pero la producción resultó bastante primitiva y el producto final de calidad más bien mala, y la respuesta del público fue casi nula. Algo similar ocurrió con *Catskill Honeymoon* (Josef Berne, 1950), un musical de variedades en yiddish promovido por los productores musicales Martin Cohen y Hy Jacobson ; el film tuvo éxito, pero "*en el circuito de las residencias de ancianos y de rehabilitación*"[427]. El mercado de este tipo de cine cine (en) ídish estaba agotado, gran parte de sus espectadores europeos habían sido exterminados, en los Estados Unidos de posguerra la primera generación de inmi-grantes, si no habían fallecido en la contienda bélica, ya se había jubilado y sus hijos bus-caban concretar el sueño americano antes que rememorar el *shtetl* que nunca conocieron. Tampoco en Polonia había lugar para producir estas películas. Por otro lado, la creación del Estado de Israel en 1948 significó también la afirmación del 'nuevo judío' que en na-da se parecía al de Europa del Este ; a su vez, al adoptar al hebreo como idioma oficial, el yiddish quedaba así relegado y marginado. Ese fue el lugar que le fue quedando a la cultura yiddish en general y al cine en particular. En ese contexto, el vehemente Joseph Seiden también dejó de hacer películas. El canto del cisne del cine yiddish estaría con la producción independiente *Singing in the Dark* (Max Nosseck, 1956)[428]. La película partía de una historia de Moyshe Oysher y el propio Max Nosseck, quien con escasos recursos de producción presenta la historia de un sobreviviente del Holocausto que sufre amnesia total. En los Estados Unidos, Leo trabaja como recepcionista de un hotel, pero una noche, cuando un comediante le da de beber, comienza a cantar y descubre que posee una gran voz, pasando así a trabajar en un club nocturno. Al mismo tiempo que comienza un tratamiento psiquiátrico recibe de unos gánsters un fuerte golpe en la cabeza y eso le permite recordar que se llama David y que era hijo de un gran jazán judío. Poco a poco recupera la memoria, recordando la pérdida de sus padres y de su familia en Europa, y finalmente

[427] GOLDMAN, op. cit., pg. 153
[428] HALTOF, op. cit., pg.20

abandonará su prometedora carrera como cantante en clubes nocturnos para volver a oficiar como jazán. Si bien esta película está hablada en inglés, debido a su principal actor y a su director, a su temática y a las imágenes oníricas que presenta, simbólicamente representa y pone en imágenes –como luego se verá– el fin de una era, rememorando un tiempo, una forma de vida que ya no existe más.

Don Quijote y el cine soviético

Según Antonio Martínez Illán, la interpretación del mito de El Quijote en el cine soviético representa una etapa en la historia de la recepción y asimilación de la novela de Cervantes por parte de la cultura rusa[429]. De acuerdo con Thomas Leitch, el concepto de adaptación está cambiando[430] ; en ese sentido advierte que "*La adaptación y la alusión sólo son claramente inteligibles dentro de un estudio más amplio de la intertextualidad*"

[429] MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio, 2010, "D. Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevsky", en *Area Abierta*, Nº 27, Universidad de Navarra, pp. 1-20

[430] LEITCH, Thomas, 2007, *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pg. 126 ; 2008, "Adaptation Studies at a Crossroads", en *Adaptation*, vol. 1, Nº 1, New York, Oxford University Press ; CARTMELL, Deborah, 2012, ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Blackwell Publishing Ltd.

y Linda Hutcheon compara la adaptación con la biología y la define como: "*Es la forma en que las historias evolucionan para adaptarse a nuevos tiempos y a diferentes lugares*"[431]. Para estudiar la intertextualidad se establecen los contextos en los que estas dos películas se enmarcan y que son algunas de sus fuentes intertextuales. Para el análisis de las películas se sigue la propuesta de Robert Stam[432]. Las dos versiones cinematográficas soviéticas del Quijote son ejemplos de la recepción de un arquetipo extranjero. El análisis tiene en cuenta la noción de imagotipo según se entiende en la imagología, una rama de la literatura comparada que estudia cómo se produce la apropiación de una imagen, originaría de una cultura ajena, en este caso Don Quijote, y se crea una imagen nueva, el quijote ruso. Desligada de sus peculiaridades históricas y literarias originales, se crea una nueva imagen o imagotipo que pasa a formar parte de un imaginario cultural ajeno. De acuerdo con Joep Leersen, el estudio de las imágenes por parte de la imagologia se centra en cómo se produce la apropiación, la translación de una imagen a otra cultura: "*Las imágenes no reflejan necesariamente identidades pero pueden dar lugar a identificacnes*"[433].

Resulta un lugar común referirse al sentido de identidad entre el alma rusa y el alma española, a pesar de existir pocas conexiones históricas dada la distancia cultural y geográfica entre estas culturas[434]. La investigación sobre esta relación se ha centrado en la influencia del mito del Quijote en la literatura. Ludmilla Burketoff-Turkevich, que estudió el fenómeno desde sus orígenes hasta 1940, señala cómo "*La figura del caballero en conflicto con la sociedad recurre una y otra vez, bajo la influencia de Cervantes, en*

---

[431] HUTCHEON, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, pg. 177

[432] STAM, Robert, 2000, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en NAREMORE, James, ed., *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers, pp. 54-76

[433] LEERSEN, Joep, 2007, "Imagology: History and Methods" en BELLER, Manfred y LEERSEN, Joep, eds., *Studia Imagologica*, Nº 13, New York, pp. 17-32

[434] El musicólogo Roland Manuel consideraba, efectivamente, a España y Rusia como extremos que se tocaban. Este contacto era especialmente visible en el fenómeno de la 'real gana', en sus versiones de fatalismo eslavo e indolencia castellana. Para explicar esta común característica se suele recurrir por lo general a la vecindad de lo oriental en ambas naciones. Pero Roland Manuel opinaba que su parentesco se debía esencialmente al hecho de que a ambas animaba el espíritu medieval concretizado en la resistencia a las innovaciones. No obstante, esa afirmación sólo resultaba parcialmente acertada en lo que respecta a España, pues dicho país, dada su peculiar configuración, ha estado siempre expuesto al peligro de las invasiones. [MANUEL, Roland, "Manuel de Falla", en DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1971-72, *Lo típicamente español y Manuel de Falla*, Universidad de Barcelona, pp. 29-30 ; CARMONA, Ángel, "Rusia y el alma de Don Quijote", en *La Jirafa*, año 2, Nº 9, Barcelona ; ALEKSÉEV, Mijail, 1975, *Rusia y España, una respuesta cultural*, Madrid, Seminario y Ediciones ; BAGNÓ, Vsevolod, 1998, "Rusia y España: frontera común" en ORO CABANAS, J. M. y VARELA, J., coords., *Diálogo de culturas*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 11-28 ; BÁRDENAS, P. y Del PINO, F., eds., 2006, *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia: una perspectiva interdisciplinar*, Frankfurt am Main, Vervuert]

la literatura rusa"[435]. Esta influencia convierte al personaje de la novela. cervantina en un símbolo que pasa a formar parte del imaginario arquetípico de la cultura rusa. La recepción del mito en la etapa soviética aquí estudiada se puede adscribir a una interpretación que imagina un Quijote que intenta salvar a los oprimidos. Así lo muestra la obra teatral de Lunacharski 'Don Quijote libertado' (1922), en la que se basa la película de animación de 1987 realizada por Vadim Kurchevski. Sin embargo, el arquetipo quijotesco no fue interpretado de manera unívoca en la época soviética. En los años que siguieron a la Revolución de Octubre el héroe es visto con un carácter mesiánico o revolucionario. La influencia de Don Quijote en la literatura en las décadas siguientes, no obstante, tendrá un sentido distinto , frente a la visión mesiánica del caballero que lucha por la justicia, las hazañas de Don Quijote cobran un sentido trágico. Un segundo contexto en el que estas películas deben considerarse es el de la adaptación cinematográfica de obras literarias, denominada *ekranizatsiia* en la producción soviética[436]. El cine, como parte de la cultura soviética y rusa, no quedó al margen de esta influencia y de esta visión. Las dos películas se produjeron en dos épocas históricas en que se permitió cierta libertad en las artes: el deshielo tras el discurso secreto de Jrushov que rechazaba el culto a la personalidad de Stalin en 1956 y en la época de Gorbachov (1985-1991). En ambos momentos el cine soviético hubo cierta libertad y se rodaron películas basadas bien en obras de la literatura rusa anterior a la revolución (Dostovievsky), bien en obras de la literatura extranjera (Shakespeare, Dickens, Cervantes). De acuerdo con Hutchings:

> "Bajo la atmósfera más relajada del deshielo post-stalinista los cineastas comenzaron a emplear el capital cultural que habían acumulado retrotrayéndose a los cánones establecidos y transformando el sistema desde dentro. Dicho proceso tenía dos aspectos: la filmación de obras de autores reconocidos que antes no habían sido susceptibles de ser adaptados para la pantalla, y la reinterpretación de textos que ya habían formado parte de canon soviético"[437].

---

[435] BURKETOFF-TURKEVICH, Ludmilla, 1950, *Cervantes in Russia*, New Jersey, Princeton University Press, p. 224

[436] La adaptación de clásicos de la literatura como un diálogo más que como una translación ha sido estudiada muy recientemente en Rusia, en Estados Unidos y en el Reino Unido. Es lo que se conoce como la Ekranizarsiia de la cultura rusa. [FRAGO PÉREZ, Marta, 2005, "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", en *Comunicación y Sociedad*, vol. 18, Nº 2, pp. 49-82 ; MILLÁN BARROSO, Javier, 2007, "Género literario y género audiovisual. Una propuestapara el relato cinematográfico", en *Cauce*, Nº 30, Universidad de Sevilla ; GILLESPIE, David, 2002, *Russian cinema*, LonDon, Longman ; HUTCHINGS, Stephen, 2004, *Russian Literary Culture in the Camera Ages. The Word as image,* LonDon, Routledge ; HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat, eds., 2004, *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature*, LonDon, Rutledge]

[437] HUTCHINGS, op. cit., pg. 118

A pesar de que Hutchings se está refiriendo la literatura rusa, las versiones del Quijote que estamos considerando pueden analizarse a la luz de esta tendencia de reinterpretación de la literatura, alejándose del realismo socialista como ideología. *Don Quijote* (1956) es la primera película en la que Kozintsev adoptó esa línea. Tras esta película rodaría *Hamlet* (1964) y *Rey Lear* (1971). En esta trilogía de adaptaciones de obras extranjeras Kozintsev se permite una reflexión sobre la naturaleza humana y sobre el poder que no se observa en sus películas anteriores[438]. Para ello, se puede pensar que el guión toma de la novela cervantina aquellos capítulos en los que Don Quijote se muestra como justiciero de manera más evidente. Las luchas de Don Quijote por la libertad y la justicia en la película le hacen perder su sentido de la realidad y su búsqueda del bien produce el mal. El film ha sido leído como una alegoría del estalinismo. Sin embargo, y más allá de la interpretación política, la estructura de la adaptación, como se analizará, cuestiona el realismo como estilo y como ideología. La mencionada *Don Quijote libertado*, animación de Edward Kurchevsky, es una película dirigida a un público adulto a finales de los años 80. Fue vista por una generación que creció en medio del revisionismo histórico de la época

[438] Desde los catorce años fue aprendiz decorador. Pronto participó en espectáculos teatrales de agitación y propaganda ('agitprop'), Donde conoció a Serguei Yutkevich. En 1919, el escritor judío-ruso Ilia Erenburg, se casó con su prima Lyubov Kózintseva, a su vez hermana de Grigori Kózintsev. Por tanto, Erenburg y Kózintsev estaban emparentados. Desde la capital ucraniana, marchó en 1920 a Petrogrado (San Petersburgo), donde estudió en la Academia Imperial de las Artes ; concretamente hizo cursos de pintura. Allí conoció a Leonid Trauberg, con quien más adelante colaboraría estrechamente. Ambos se vieron influidos, de un lado por las teorías teatrales del gran Meyerhold, y del otro por la obra poética de Vladimir Mayakovski. En 1921, Kózintsev creó con Serguéi Yutkévich, Leonid Trauberg y Gueorgui Kryzhitski la FEKS ('Fábrica del actor excéntrico'), en la que participó como actor Serguéi Guerasimov, más tarde igualmente cineasta, y también en parte Serguei Eisenstein. Pusieron en marcha ideas dadaístas y futuristas, y se unieron a experiencias teatrales de vanguardia, que usaban recursos del circo y del music-hall. Comenzó a hacer películas en 1921; muchas de ellas codirigidas con el mencionado Trauberg, y tienen cierto eco de Charles Chaplin. Así *Las aventuras de Oktyabrina*, de 1924, que es reflejo del nuevo impulso de la FEKS. Sus películas mudad incluyen además *Shinel* ('El capote', 1926), basada en la obra teatral homónima de Nicolai Gogol. En los inicios del sonoro rodó *Sola* (1931), con música de Dmitri Shostakovich. Kozintsev se preocupó mucho por las técnicas experimentales de montaje de sonido. Utilizándolas realizó, con el susodicho Trauberg, una famosa trilogía entre 1935 y 1939: *La juventud de Maksim*, también con música de Shostakovich, *La vuelta de Maksim* y *El barrio Výborgskaya*, en las cuales se narran las experiencias del héroe positivo Maksim a lo largo de la historia reciente. Desde 1945 prosiguió su obra junto a Trauberg hasta el año 1951, centrándose en versiones muy cuidadas de obras literarias. [KOZINTSEV, Grigori, 1966, *Shakespeare, Time and Conscience*, New Yok, Hill & Wang ; LEAMING, Barbara, 1980, *Grigori Kozintsev*, Twayne Publishers ; BELLAMY ORTIZ, Adriana, 2007, *'Karl Lir', la propuesta cinematográfica de Grigori Kozintsev basada en la obra 'King Lear' de William* Shakespeare, Universidad Nacional Autónoma de México ; CID, Adriana, 2011, "El film 'Don Quijote', de Grigori Kozintsev, literatura refundida", en *Jornadas de Homenaje a William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad del Salvador ; HUDGENS, M.Th., 2017, *The Shakespeare Films of Kozintsev*, Cambridge Scholar Publishing ; ASSAY, Michelle, 2021, "'The Rumble of Continuing Life': Kozintsev's *Hamlet* and its Distorted Reception", en *Cahiers Élisabétians*, vol. 104, Nº 1, Sage Publications, pp. 3-22]

de Gorbachov. En ese film se retoma la cuestión planteada por Lunacharski en 1922[439]. Con esta película se introducía a una nueva generación en la reafirmación de los valores proclamados en los años posteriores a la Revolución por comisarios políticos –ministros- como Lunacharski. Se trata de una idea de la revolución soviética heredera del leninismo y del bolchevismo. Sin abandonar la estética y el espíritu creativo de la animación soviética, Kurchevski realizó una película que es un manifiesto político y, a la vez, con un estilo visual que rinde homenaje a la pintura española de El Greco, Goya o Velázquez. El film de Kozintsev, por otro lado, que está bastante influido por el *Don Quichotte* ('Don Quijote, 1933), de G. W. Pabst, ha sido reconocido entre las mejores adaptaciones de la novela cervantina. Por ejemplo, Sánchez Noriega escribe: "*El trabajo de Grigory Kózintsev se sitúa entre los más honestos*"[440], y Carlos F. Heredero lo considera entre los tres Quijotes canónicos junto con el dirigido por Pabst en 1933 antes mencionado y el del español Rafael Gil Delgado del año 1948[441].

Ambas adaptaciones pretenden ser fieles al original literario ; en las dos la escena de los molinos se sitúa próxima al final y Chercasov, el actor que interpreta Don Quijote en la película de Kozintsev, toma como modelo a Chaliapin, quien encarnaba al caballero en la película de Pabst. Kozintsev se inspiró también en las pinturas sobrias y espiritualizadas de El Greco y de Velázquez, en los bodegones y retratos, en la lectura de El Quijote, llevado al teatro en su época como miembro del FEKS (1921) y en las ilustraciones de Daumier. Kozintsev y el guionista, Yevgueni Shvarts, realizaron una variación sobre el mito del Quijote, más que sobre la novela y esto se observa en cuatro aspectos:

a) Cómo se cuenta la historia de Don Quijote en la película.

b) La puesta en escena y la dirección de actores.

c) La ausencia del tema de la realidad y la irrealidad

---

[439] Lunacharski se preguntaba entonces si los medios violentos justifican el fin libertador. Para responder a esa cuestión toma como ejemplo un episodio de la novela cervantina, la liberación de los galeotes. A partir de ahí realiza una alegoría sobre las consecuencias de las contradicciones que se encuentran en almas ingenuas como las de Don Quijote y sobre el triunfo contra el poder establecido que logran los galeotes, símbolo del pueblo. [MONDRAGÓN, Rafael, 2012, "Arte y utopía. Recordando a Lunacharski", en *Tercera Vía*, Internet]

[440] SÁNCHEZ NORIEGA, José L., 2005, "El idealista caballero andante en Crimea. Notas sobre la estética y recepción del Quijote de Grigiy Kózintsev", en *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kozintsev*, Madrid, Sociedad Española de conmemoraciones, pp. 85-102

[441] HEREDERO, Carlos F., 2005, *Don Quijote y el cine*, Madrid, Filmoteca Española, pg. 76

d) Cómo se adapta la ironía cervantina.

El guión de la versión soviética supone una dramatización de la novela que introduce cambios a la trama cervantina y deja fuera parte de la metaficción del texto original. La película recoge los episodios de la novela que subrayan el carácter justiciero de Don Quijote. Se da una visión de la sociedad española del siglo XVII que enfatiza el clasismo de aquella época. Aldonza le dirá a Don Quijote en su primer encuentro que se ha levantado a la hora de los campesinos. Esta imagen se observa con claridad en la burla en el palacio ducal a Don Quijote y en la coronación de Sancho como gobernador de Barataria. A pesar de esto, y como señala Jane W. Albrecht, Don Quijote de Kozintsev es algo más que un producto del momento político y se enfrenta, con los cambios que introduce en el guión, a cuestiones de la novela que otros directores no abordaron en sus adaptaciones[442]. Una de ellos es el papel que adopta Aldonza Lorenzo ; en la película tiene rasgos de Don Quijote, sueña con ser Dulcinea y vive sin descubrir que realmente es ella la Dulcinea de quien Don Quijote estaba enamorado. Isabel Castell, Juan Bonilla y Robert Stam señalan hasta qué punto esta quijotización de Aldonza puede ser entendida como si toda la película no fuera más que un producto de su imaginación[443]. Se introducen otros cambios en el guión, como el papel dado a Altisidora, que se convierte en la dama que viaja con los vizcaínos y que reaparecerá más tarde para llevar a Don Quijote ante el león y al palacio ducal. Mediante la elipsis, el barbero, el cura, la sobrina y el ama narran parte de las aventuras de Don Quijote. La película es circular y se cierra tras las dos salidas de Don Quijote, en el lecho de muerte de Don Quijote, donde un plano mostrará a Don Quijote y Sancho cabalgando hacia el horizonte. Antes de morir, en el camino de regreso a casa, Don Quijote sabrá por el pastorcillo Andrés y por los galeotes que sus gestas libertadoras resultaron estériles.

En 1955, el departamento de guiones de los estudios Lenfilm, después de leer el guión, emitió el siguiente informe para la oficina de censura–: "*En el guión Don Quijote se muestra como amigo de la humanidad, las masas le adoran, sin embargo, en la novela*

[442] ALBRECHT, Jane W., 2005, "Theatre and Politics in Four Film Versions of the 'Quijote'", en *Hispania*, Vol. 88, Nº 1, pg. 9

[443] CASTELL, Isabel, 1998, "El ingenioso hidalgo cabalga en Rusia: La versión cinematográfica de Don Quijote, de G. Kozintsev", en *La Página*, Nº. 31, pp. 18-23 ; BONILLA, Juan, "El Quijote de Kozintsev". en MARTÍN, J. L., ed., *Nuevas visiones del Quijote*, Oviedo, Nobel, pg. 55 ; STAM, Robert, 2005. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford, Blackwell, pg. 41

pierde su sentido de la realidad (Stalin) y la búsqueda del bien produce el mal"[444]. Kozintsev se proponía crear un personaje puro, un idealista no corrompido por el mundo y que resultara versosímil ; sin embargo, no quedó tan claro hasta qué punto perdía el caballero el sentido de la realidad, si realmente enloquecía. En las notas de su diario de 1963, tras el rodaje de *Hamlet*, la película que dirigió después de Don Quijote, encontramos que él mismo certifica esta idea:

> "A la tontería y a la vulgaridad de las millonarias escenificaciones bíblicas oponer la más simple y la más sabia parábola de un hombre que quiso llevar al mundo la bondad y la verdad. La historia donde habría una tierra quemada por el sol, la simpleza de la ropa de lino casero, el ajetreo de los comerciantes y el hierro de los soldados. Y un hombre simple, diáfano y bueno. La humanidad no ha inventado nada mejor que esta leyenda".

Lo anterior lo hubiera podido haber suscrito el propio Shwartz ; es una pena que lograse hacer tan poco en Don Quijote ; en la pantalla no salió ni una milésima parte de lo que él había soñado[445]. La interpretación del mito por parte de Kozintsev se expresa en la siguiente cita:

> "El había imaginado un Don Quijote que no consideró que se plasmaba en el film. Don Quijote sería su primer estadio en este sueño de la recreación del Evangelio, esta doble fuente de inspiración (Don Quijote y Cristo) se encuentra también en el Príncipe Mishkin de El idiota de Dostovievsky".

En la puesta en escena en esta película influyen la voluntad narrativa, la dirección de actores y la relación de Kozintsev con Alberto Sánchez, el pintor español exiliado tras la Guerra Civil que se convertiría en su asesor artístico, en su escenógrafo e incluso ayudaría a Altman y a Yenej en el diseño de decorados, tanto exteriores como interiores. El director recoge en sus notas el encuentro con Alberto Sánchez en Moscú y cómo éste le influyó:

> "Llamé y Don Quijote me abrió la puerta. Era él, vivo y auténtico. Se adivinaba inmediatamente. Su sentido tan español de la propia dignidad, su porte noble, su exaltación soñadora. Y ese su buen decir, su generosa gesticulación, en entornar los ojos hacia arriba o cerrarlos cuando, de súbito, una idea centraba su atención. Su fidelidad al ideal, que compaginaba con el no hacer caso a pequeñas y mezquinas distracciones. Cada pajar visto por el caballero se transformaba en

[444] AYJENVALD, Yuri, Don Quihot na russkoi pochve (Don Quijote por las tierras rusas), Minsk, Moscú, 1996, p., 307

[445] KOZINTSEV, Grigori, 2005, *Selección de obras*, vol. 4, pg. 250 ; PIGARIOVA, Tatiana "El Quijote versus 1957", en *Memoria rusa de España*, op. cit., pp. 75-84

> un castillo. Y yo me encontraba no en un minúsculo apartamento, habitación y cocina, en el barrio de Noivye Cheriomushki, sino en el palacio de las maravillas. ¡Lo que no habría en 14 metros cuadrados de superficie habitable! En los cuadros se divisaban, detrás de la barandilla del balcón, mujeres jóvenes, campesinas castellanas llevando un cántaro sobre la cabeza, oterotes en su faena"[446].

Kozintsev tenía una idea muy clara España y de lo español, una visión deudora de su relación con Sánchez y la intenta llevar a la película por medio de la iluminación, los decorados, la dirección artística y la puesta en escena. Kozintsev parece buscar el realismo de la tradición española, sin embargo cae en una estilización de la puesta en escena en concordancia con la visión del héroe[447]. Se puede hablar de cierto realismo a imagen de la pintura española del siglo de Oro ; sin embargo, carece del contrapunto irónico que encontramos en Cervantes. Don Quijote y Sancho recorren en el film una Mancha que es Crimea desnuda de toda vegetación, un paisaje que se ha calificado como lunar. Los interiores de las casas participan de un ascetismo más propio de la pintura que de un decorado fílmico. Algunos planos emulan estampas como si fueran pinturas de Velázquez, Goya o Soroya, niños desnudos cruzando entre el ganado. Hay dos escenas donde esta estilización pictórica es más acusada por la escenografía y por la disposición de los actores ; son las escenas corales, en el palacio ducal y la escena de la ínsula de Barataria, con Sancho haciendo de juez. El vestuario y la rigidez de los actores recuerda no sólo a Velázquez, también rememoran al Greco. Debe pensarse que ésta fue la primera película en color realizada en Lenfilm y la única para Kozintsev, quien rodaría en blanco y negro sus adaptaciones de Shakespeare. Esta visión de la España de Cervantes parece caer en el tópico cuando los niños juegan a ser toreros en la plaza. La interpretación de los actores está próxima al teatro en algunos momentos y la reconocida interpretación de Don Quijote, en quien Kozintsev quería ver los gestos de Alberto Sánchez, fue hecha por Nicolai Cherkasov, actor estrella de la época estalinista y a quien él llamaba 'el producto' como se muestra en las cartas a su esposa[448]. Nikolai Cherkasov era el actor favorito de Stalin y había protagonizado *Aleksander Nevski* (1938) e *Iván El terrible* (1948-1949) dirigidas

[446] KOZINTSEV, Grigori, 2005, "Recuerdo de Alberto", en *Memoria rusa de España*, op. cit., pp. 62-63 ; HERRANZ, Ferrán, 2007, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra, pp. 150 y 151

[447] OLMS, Marcel, "Grigori Kozintsev", en ROSA, E., e. a., ed., *Cervantes en imágenes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pg.246

[448] PIGARIOVA, op. cit., pp. 72-73

ambas por Eisenstein. Además, había interpretado a Don Quijote previamente en el teatro[449]. Este intérprete fue doblado en varias de las tomas por Valdimir Vasilyev, actor de circo y mimo. Para Kozintsev este doble salvó muchas escenas. El veía en el personaje esa mezcla de dignidad en la derrota y de lucidez para desenmascarar la injusticia ; las lecturas inconvenientes le han llenado de ilusiones en un mundo mejor, lo han convencido de la necesidad de la utopía. Pero Don Quijote no era un loco que había perdido el sentido de la realidad, era su idealismo justiciero lo que le llevaba a salir de su casa y a recorrer el mundo, y la consecuencia de todo ello fue el desencanto final.

Los estudios acerca de la película de Kozintsev coinciden en señalar que en esta adaptación queda fuera el núcleo de la segunda parte del Quijote, donde se plantea la relación del protagonista entre la realidad y la irrealidad[450]. Para Julián Marías, este es el tema central de la novela de Cervantes, sin el cual resulta incomprensible, y señala cómo la película no recoge los pasajes donde el tema se mostraría de manera más clara: el yelmo del Mambrino, la cueva de Montesinos, Clavileño, el retablo de Maese Pedro o el encuentro de Don Quijote con las tres aldeanas, con la supuesta Dulcinea encantada[451]. Esta elección está en coherencia con el personaje de Don Quijote que se crea para la película y con el tratamiento que se da a la locura del caballero, que resulta algo ambiguo ; la elección de no tratar esos temas parece estar hecha desde el comienzo de la misma, donde la quema de libros, por ejemplo, es contada mediante una elipsis. Don Quijote, tras vislumbrar los motivos que le llevan a realizar su primera salida, tiene una conversación con Aldonza Lorenzo en la que ve a una Dulcinea a la que han desposeído de su dignidad de dama. Aldonza por su parte sueña con un Alonso Quijano convertido en Don Quijote, de quien que se ha enamorado realmente. Esta quijotización de Aldonza invierte los términos de la novela, donde la confusión entre realidad y fantasía sólo se producía en la mente de Don

[449] Cherkasov interpretó a Don Quijote en 1919 en la ópera de Massenet sustituyendo a Chaliapin en la escena de los molinos y en el ballet 'Don Quijote' según coreografía de Petipá y Minkus, en 1926 en el Teatro de los Espectadores Jóvenes (Leningrado), un Don Quijote dramatizado por Alexandra Brustein y en el Teatro Pushkih (Moscú, 1940) la versión teatral de Bulgakov. En estas memorias el actor señala su tendencia a sobreactuar cuando interpretaba a Don Quijote: "*Solía sin pretenderlo gesticular demasiado, sobre todo en alguno de los monólogos*". [CHERKASOV, Nikolai, 1965, *Notes of a Soviet Actor*, Moscú, Foreign Languages Publishing House, pg. 134 ; PRONKEVICH, Alexandr, 2011, "La dimensión biográfica del Quijote cinematográfico soviético: el caso de Nicolai Cherkasov", en *2º Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid, Universidad Carlos III, T & B Editores]

[450] DE ESPAÑA, Rafael, 2007, *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Universitat de Barcelona, pg. 75 ; SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., op. cit., pg. 92 ; GIMFERRER, 1985, Pere, 1985, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta, pg. 80 ; OLMS, Marcel, op. cit., pg. 243

[451] MARÍAS, Julián, 1994, *El cine de Julián Marías*, Barcelona, Royal Books, pg. 196

Quijote. El plano final, en el que Don Quijote y San-cho siguen cabalgando, resulta coherente con esta confusión entre sueño y realidad que no encontramos en la película ; la muerte de Don Quijote queda elíptica, el caballero reconoce ser Alonso Quijano y no Don Quijote, y sin embargo le confiesa a su escudero su intención de seguir luchando el resto de sus vidas y que la justicia ganará a la codicia. Avalle-Arce afirma que por esta alternancia que se da en la novela entre entendimiento e imaginación, la gente que conoce con relativa intimidad a Don Quijote duda tanto en diagnosticarle como loco del todo[452]. Quien más intimidad tiene con Don Quijote es su escudero y en la película de Kozintsev ambos son dos soñadores. Tal es esta equiparación, que en la primera aparición de Sancho se están probando el yelmo, y es Sancho quien se lo prueba, quien comparte así el sueño del caballero. Si en la película el tema de la irrealidad y de la fantasía parece estar atenuado, también lo está el conflicto de Don Quijote entre la realidad y la imaginación.

De acuerdo con Carlos F. Heredero, en el cine soviético de ese momento, "*el realismo deja un hueco a lo excéntrico, pero finalmente impone siempre sus límites*"[453]. Sin salirse de dichas limitaciones, y como se muestra en el siguiente punto, Kozintsev se vale del mito cervantino para plantear una reflexión sobre la representación en el cine. El citado Sánchez Noriega explica que el hecho de que en el film no esté planteada de manera tan nítida la oposición entre realidad e irrealidad difumina la locura de Don Quijote y hace que ese personaje carezca del tono humorístico que tiene en la novela cervantina[454]. En la película, a pesar de introducirse el humor y la burla (sobre todo en lo que se refiere a la relación los duques con Don Quijote y a Sancho en Barataria), las consecuencias de las aventuras de Don Quijote no generan la broma, sino más bien la tragedia: el pastor Andresillo maldice al final de la película a todos los caballeros andantes en general. La parodia y la ironía cervantina tienen en la película un sentido distinto que en la novela porque el conflicto de Don Quijote con la realidad es distinto. Para Mijail Bajtin, el Quijote se encuentra a medio camino entre la parodia medieval y la parodia moderna[455]. La parodia tiene como rasgo principal el realismo grotesco y la degradación de lo sublime a

[452] AVALLE-ARCE, Juan Bautista, 1976, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia, pg. 104
[453] HEREDERO, op. cit., p. 78
[454] SÁNCHEZ NORIEGA, op. cit., pg. 92
[455] BAJTIN, Mijail, 1987, *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, p ; REED, Walter L., 1987, "The Problem of Cervantes in Bahktin's poetics", en *Cervantes*, vol. VII, Nº 2, pp.29-37

un plano material; sin embargo la parodia moderna perderá el sentido positivo –regenerador– que tenía en la comedia medieval y sólo tendrá un carácter negativo –privado–. En la novela cervantina todavía las imágenes materiales y corporales mantienen cierto sentido carnavalesco y grotesco propio de la parodia popular.

Stam y Leaming, por su parte, han analizado la adaptación quijotesca de Kozintsev atendiendo a los elementos carnavaleros, las imágenes del cuerpo y de la cultura popular y a los dualismos señalados por Bajtin. Para Robert Stam la película enfatiza las protuberancias del cuerpo de Sancho y capta la naturaleza dialógica de la novela. Este autor plantea como probable que Kozintsev realizase alguna concesión a la estética del realismo socialista al valerse de un coro narrador que son el ama, la sobrina, el barbero y el cura que aportan realidad a la ficción de Don Quijote. Leaming, por el contrario, plantea que Kozintsev cuestionaba el realismo socialista valiéndose del juego entre realidad y ficción[456]. La puesta en escena, heredera del realismo socialista, pretendía un relato transparente ; sin embargo, Kozintsev introduce varios elementos que cuestionan la veracidad de esta relación entre imagen y realidad. La apertura y el final de la película coinciden en mostrarnos este juego. En la primera aparición de Alonso Quijano lo sorprendemos escapándose de su biblioteca (del mundo de la ficción) por una ventana, para convertirse en Don Quijote en el mundo real. Este juego se reproduce al final del film, Donde la muerte de Alonso Quijano es contada mediante una elipsis mientras se muestra el mencionado plano de Don Quijote y Sancho cabalgando, en un paisaje soñado por Don Quijote en su agonía. Aldonza y Sancho también forman parte de esta quijotización. Hay un elemento clave estudiado por Leaming: la ambigüedad que se produce con la interpretación de las imágenes, la contradicción que Kozintsev explota entre lo que vemos en la imagen y aquello que mediante diálogos el relato se está contando. Ejemplo de esto sería la apertura de la película o lo que se supone que está sucediendo en un espacio en off y luego sucede en imagen cuando se escuchan sonidos, Don Quijote cree que es una fanfarria que anuncia su llegada y aparece un cerdo. Estas disparidades entre palabra e imagen se producen también en las discusiones entre Don Quijote y Sancho sobre lo que cada uno de ellos está percibiendo. En tales escenas el espectador, a causa de la distancia de los ob-jetos, puede creer avistar lo que Don Quijote está viendo, y cuando la cámara se acerca le da la razón a Sancho. Leaming afirma que en estos momentos de la película: "*La naturalidad de la*

[456] LEAMING, op. cit., pp. 82-83

imagen fílmica es subvertida de forma brillante"[457]. Esta subversión del realismo debe relacionarse con el contexto histórico –el deshielo de Jrushov– y con la trayectoria anterior de Kozintsev. La estructura de la película, como se ha dicho, cuestiona la realidad tal como se representaba en el cine soviético de la época siguiendo la estética y la doctrina del realismo socialista.

Durante el deshielo de Jrushov se comenzó a filmar la realidad cotidiana, una realidad que ya no era impuesta como sucedía en el cine de los años 30 y 40. De acuerdo con Richard Taylor, " *... durante los años 20 los cineastas soviéticos habían podido reflejar la realidad tal como la veían ; durante los 30 se vieron obligados a reflejar la realidad tal como el Partido la veía. La realidad auténtica quedaba transformada en la realidad tal como debía ser, y a eso era a lo que se llamaba 'realismo socialista'*"[458]. Kozintsev, un director activo en las dos décadas a que se refiere Taylor, era ya un maestro reconocido cuando rodó *Don Quijote*. El cambio que ese film produjo se explica, por tanto, en el contexto del deshielo político y cultural y en la trayectoria creativa del cineasta, que se alejaba del realismo heroico, valiéndose del héroe *par excellence*. Este doble contexto explica el sentido que tiene la lucha por la justicia de Don Quijote y la reflexión que en la película se hace sobre el cine como representación de la realidad. La recepción de esta película en la Unión Soviética fue favorable ; Kozintsev se convirtió en un director reconocido, en un maestro en suma. Por ejemplo, Viktor Skolvski, quien había conocido personalmente a este director en sus años del FEKS, escribió tras el estreno de la película que *Don Quijote* significaba, sin lugar a dudas, un éxito para la cinematografía soviética[459]. La película comparte el espíritu del momento ; Josephine Woll afirma que entonces llegó a convertirse en un lugar común el optimismo y la búsqueda de signos que mostraran que los tiempos estaban cambiando[460]. A Kozintsev se le había permiidoe rodar una superproducción con la tecnología más avanzada del momento y nada menos que en Sovcolor. La película pudo en consecuencia ser leída por algunos con 'la lengua de Esopo' como crítica velada a los logros del estalinismo y a sus consecuencias, y así ha sido interpretada por parte de la crítica. Fernando Lara afirma por ejemplo que "*Kozintsev (...)*

[457] Ibid. , p. 85
[458] TAYLOR, Richard, 1979, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge University Press, pg. 157
[459] SKLOVKSI, Viktor, "La magnífica ironía del Don", en *Cervantes en imágenes…*, op. cit., pg. 252
[460] WOLL, Josephine, 2000, *Real Images, The Soviet Cinema in the Thaw*, LonDon, Tauris

subraya la condición de símbolo de una justicia casi utópica"[461]. Es, tal vez, el fracaso de Don Quijote el que puede interpretarse como alegoría del estalinismo. Frente al león enviado por el rey de Orán, Don Quijote confesará su soledad y al dominico, al final de la burla en el palacio ducal, le dirá: "*Salid de vuestra capilla y mirad lo que pasa en el mundo, Donde sólo triunfan los malvados, los difamadores, los ambiciosos*".

Otras interpretaciones han visto en esta película una adaptación marxista de la novela de Cervantes. Por ejemplo, Antonio Santos analiza cómo Don Quijote es un revolucionario que, en coherencia con el ideario soviético, parte en busca de la utopía[462]. Analizando la estancia de Sancho y Don Quijote en Barataria concluye, de manera acertada a nuestro parecer, que el film demuestra que "*la justicia, si existe, está depositada en las manos del pueblo, y nunca en las de sus opresores*"[463]. Para Robert Stam, por otra parte, la película da una imagen de los duques, de Altisidora y de la iglesia que a una audiencia rusa podía recordarle el tiempo de los zares[464]. En este sentido, el citado Olms afirma que "*es imposible no leer entre líneas una reflexión sobre el pasado reciente de la URSS*"[465]. Isabel Durán compara por su parte la estancia de Don Quijote con los duques como si fuera una ceremonia del Kremlin[466] ; Fernando Gil-Delgado escribe que Don Quijote sería un idealista que reprocha a la burocracia haberse apropiado de es del pueblo y Sancho re-mata esa idea en la Insula Barataria. Sin contradecir estos análisis, también se puede seña-lar que el film se aleja de los postulados del realismo socialista en dos aspectos: la imagen del héroe y la visión de la realidad. Don Quijote se diferencia del héroe de la propaganda estalinista y presenta a un nuevo héroe que busca la utopía y descubre las consecuencias trágicas que esta búsqueda encierra[467].

---

[461] LARA, Fernando, 1998, "El Quijote: variaciones sobre un mito" en DE LA ROSA, Emilio, e. a. , eds., *Cervantes en imágenes,* Madrid, Festival de Cine de Alcalá, pg. 82

[462] SANTOS, Antonio, 2006, *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín, pp. 59-60

[463] Ibid., pg. 63

[464] STAM, *Literature*, op. cit., pg. 40

[465] OLMS, op. cit., pg. 244

[466] DURÁN, Isabel, 2005, "Don Quijote/Don Kihot, 1957", en PAYÁN, Miguel, e. a., coord., *El Quijote en el cine*, Madrid, Jaguar, pg. 79

[467] RESTREPO ÁVILA, Jessica Mª, 2011, *El héroe en el cine soviético: análisis de las producciones cinematográficas como propaganda en la Guerra Fría*, Medellín, Universidad de Antioquía, pp. 24-54 ; VÁZQUEZ LIÑÓN, Miguel, "El cine soviético y la creación del héroe", en *Seducciones de la Imagen*, Nº 28, Universidad de Sevilla

Don Quijote liberado (V. Kurchevski)

De acuerdo con el aludido Leaming, en la visión de Kozintsev, a pesar de que el héroe preserva su heroísmo, lo es en un sentido más auténtico. Esta autenticidad se puede observar en cómo el héroe desenmascara el cinismo acerca de lo que le rodea[468]. La visión que se da de la realidad no es la impuesta por el Partido, que sería lo propio del realismo anteriormente vigente en el país, sino la realidad que la película crea a partir de su estructura formal. Kozintsev retoma en esta película algunos de los experimentos y de las ideas de su etapa en el seno de las FEKS (Fábrica de Actores Excéntricos), donde ha-bía estado trabajando codo con codo con los teóricos de la escuela formalista rusa[469]. El film plantea directamente, como se ha visto, la relación que existe entre realidad y representación, rompiendo la correspondencia entre las imágenes y las palabras. De acuerdo con David Gillespie, "*los imperativos ideológicos se contraponen a los presupuestos estéticos*"[470]. El contraste que se produce entre la ideología y estética permite interpretar la película como un alegato de la libertad y como su contrario.

Treinta años después del *Don Quijote* de Kozintsev se estrenó en la Unión Soviética *Don Quijote liberado*, una película de animación de Vadim Kurchevski de 19 minu-

[468] LEAMING, op. cit., pg. 86
[469] LEYDA, op. cit., pp. 201-202
[470] GILLESPIE, David, 2004, "Adapting foreign classics: Kozintsev"s Shakespeare" en HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat., eds., op. cit, pg, 79

tos de duración. El guión toma como punto de partida la mencionada obra de Lunacharski 'El Don Quijote libertado' (1922) [471]. En este punto, como explica Anthony Close, Don Quijote establece un principio de clemencia cuando dice: "*No es bien que los hombres honrados sean verdugos de los otros hombres, no yéndoles nada en ello*"[472]. La pieza teatral original plantea la cuestión inherente a toda revolución, si el fin justifica los medios empleados para alcanzar el ideario revolucionario. Como muestra Waegemans, esa obra escénica puede entenderse como una respuesta a 'Don Quijote de Poltava', como se conocía a Vladímir Korolenko (1853-1921)[473]. Tras morir Korolenko en 1921 Lunacharski leyó su obra teatral en Moscú y al año siguiente se publicó y se representó. Don Quijote se describe en dicha pieza como un revolucionario ingenuo cuyo exilio es necesario para que los verdaderos rebeldes impongan por todos los medios a su alcance el bien de la humanidad. En la versión del mito por parte de Lunacharski y en las cartas de Korolenko mencionadas se encarnan, de acuerdo con Bagnó, dos visiones del Quijote enfrentadas,

[471] Anatoly Lunacharski (1875-1933) fue comisario Popular para la Instrucción Pública (Ministro de Educación) desde el comienzo de la Revolución hasta 1929, año en que Stalin lo relevó de este cargo y lo nombró embajador de España, Lunacharski murió en 1933 antes de poder asumir su nuevo destino. 'El Quijote libertado' lo escribió en los cinco años siguientes a la Revolución, y el planteamiento de la obra era una alegoría de lo que estaba sucediendo entonces en Rusia: Don Quijote libera a tres condenados a la horca por una sublevación contra el duque (Baltasar, estudiante de Salamanca, Rodrigo Paz, el herrero rojo y Castro Bermellón, gitano y bandolero). Don Quijote y Sancho son conducidos al palacio, Donde el duque y el conde se burlan de ellos. Don Quijote se enfrenta al duque y es arrestado. Los condenados liberan a Don Quijote y encierran al conde, a quien el caballero liberará más tarde. El ejército del conde se enfrentará a los sublevados y Baltasar enviará a Don Quijote al exilio para ahorrarle pasar por "*los abismos espantosos*" necesarios para crear la tierra del bienestar que buscaba, hasta que le pueda decir "*Venid, caballero blanco, cread el bien*". La obra parte de Don Quijote I, 22, sin embargo, Lunacharski cambia a Ginés de Pasamonte por tres revolucionarios y une esta historia a la de la visita de Don Quijote al palacio de los duques. Lunacharski se inventa una historia nueva que se sitúa en Castilla en el siglo XVII. [LUNACHARSKI, Anatoly, 1934, *Don Quijote liberado. Drama en diez actos con un descanso*, Madrid, Talleres Luz]

[472] CLOSE, Anthony, 2007, "The Liberation of the Gallery Slaves and the Ethos of Don Quixote Part I", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 27. Nº 1, pg.22

[473] Korolenko, conocido novelista, se enfrentó a las leyes militares y a las penas de muerte en la época en que se instauraba el régimen bolchevique. En 1920, en Poltava y ante Lunacharski, salió en defensa de cinco condenados que iba a ser ejecutados, y Lunacharski le pidió que escribiera en cartas su condena a las medidas represivas y al sistema bolchevique, que se publicarían junto con la refutación de los inculpados. Korolenko escribió seis cartas como refutación al bolchevismo que sólo se publicarían en 1988, en la época de Gorbachov. [LUXEMBURG, Rosa, 1943, "El espíritu de la literatura: La vida de Korolenko", en *Revolucionaria*, Marxismo.org, Internet ; WAEGEMANS, Emmanuel, 2007, "Don Quijote libertado. El caballero de la Triste Figura en el país de los soviets", En BEHIELS, L., ed., *Tras las huellas de Don Quijote*, Actas de la Jornada dedicada a Don Quijote de la Mancha, Antwerpen, Lessius Hogeschool, pg. 102]

el quijotismo como amor al bien (Korolenko)[474] o como odio al mal (Lunacharski)[475]. El año 1987, cuando el sistema sociopolítico todavía vigente comenzó a mostrar sus limitaciones tras los años de estancamiento bajo Brezhnev, se estrenó la película de Vadim Kurchevski. Vladimir Kernike y el propio director firman el guión, que es una adaptación bastante fiel de la obra susodicha. Se trata de una película realizada con la técnica de la *stop-motion* producido por la Soyuzmultifilm[476].

Don Quijote libertado hace explícito desde sus primeras tomas la moraleja de la historia: "*Esta es una historia triste sobre el noble caballero Don Quijote y su fiel escudero, Sancho Panza, sobre un cruel duque y su despiadada corte, sobre la insurrección del pueblo, y sobre cómo algunas veces el bien que se realiza se convierte en mal*". Este texto suena en una voz en off mientras van pasando los títulos de crédito sobre imágenes de

---

[474] Quijotesco, quijotismo y quijotería son adjetivos relacionados con el protagonista de la novela de Miguel de Cervantes Saavedra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, editada en 1605. En el uso literario, define al personaje que no diferencia la realidad de la fantasía. Tanto en el uso popular como el intelectual o más académico califican o describen lo característico del tema o individuo cuyo comportamiento o contenido remedan la psicología del antihéroe cervantino. Así, será *quijotesca* cualquier empresa fantasiosa o ficticia, inspirada por nobles sentimientos y caracterizada por los desastrosos resultados. Y serán *quijotes* todos aquellos que inspirados por lecturas de fantasía o ficción,emprendan o acometan empresas imposibles. Por extensión, estos adjetivos también definen el comportamiento de la persona que de forma desinteresada y comprometida se embarque en la actividad de supuestas causas justas o con imaginarios nobles propósitos; o, de forma general, a un comportamiento idealista o poco pragmático. [CAJAL, S.R., *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*, Centro Virtual Cervantes ; BAGNÓ, Vs., 1995, "El utopismo como base de la actitud quijotesca, y del quijotismo mundial", en *AIH¸*Actas XII y XIII, Centro Virtual Cervantes ; 1998, "Complejo de castración/anticastración en Don Quijote y en el quijotismo", en *Moenia*, Nº 4]

[475] En 1923, como si el argumento de la novela fuera el guión de la historia, fueron exiliados, al igual que Don Quijote, 160 intelectuales de la Unión Soviética. [BAGNÓ, V., "El aspecto mesiánico…", op. cit., pg. 99]

[476] Kurchevski se había formado en la Escuela de Arte Muhina en Leningrado y en 1957 entró a trabajar como director de arte en el departamento de 'stop-motion' de la productora Soyuzmultfilm, que más adelante realizaría *Don Quijote liberado*. El mencionado procedimiento, conocido también como parada de imagen, paso de manivela o cuadro por cuadro, es una técnica de animación que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de una serie de imágenes fijas sucesivas que serán asociadas por el espectador en función de la persistencia retiniana, o Fenómeno φ, discutida por algunos. En el caso soviético se observa la influencia del director checo Jiri Trnka que también comenzó una versión del Quijote con esta técnica de las que sólo se conocen algunos fragmentos. Una de las primeras películas dirigidas por Kurchevski, *Mi cocodrilo verde* (1966) dura 9 minutos y relata cómo un cocodrilo se enamora de una vaca y para mantener el amor de su amada se transforma en una hoja. Esta metamorfosis muestra otra forma de alejarse del naturalismo. Los personajes de animación, como explica MacFadyen, pierden su integridad corporal y se caracterizan por una relación emocional con todo lo natural. [MacFADYEN, David, 2005, *Yellow crocodiles and blue oranges. Russian animated film since World War Two*, Montreal. McGill-Queen's University Press, pg. 54 ; MARTÍN PASCUAL, M.A., 2008, *La Persistencia Retiniana y el Fenómeno φ como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*,, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 30 ss. ; BLAIR, Preston, *Advanced Animation*¸Dave Tenblar, Internet ; GÓMEZ, Marisa, 2015, *Los orígenes del cine de animación*, Creative Common, Internet ; TONNES, John, 2015, *Esto es todo lo que ha cambiado el cine de animación de Disney en más de un siglo*, Lenovo, Internet ; LORD, Peter, 2008, "The Start of Stop-Motion", en *Guardian Europe*, 14-XI]

Don Quijote, el duque, los bandoleros, el yelmo y la lanza. La obra teatral y la película comparten un mismo mensaje: la contraposición entre el idealista puro (Don Quijote) y los revolucionarios (Baltazar, Rodrigo y Castro). que persiguen su ideal sin tener en cuenta los medios necesarios para lograrlo. El film de Kurchevski, a través de elementos visuales y expresivos propios de la técnica de animación que emplea, da una visión de Don Quijote que se diferencia en algu-nos rasgos de la de Lunacharski. Este había caracterizado a los personajes mediante el diálogo y las acciones. En la película que comentamos no hay diálogos, y la caracterización reside en la expresividad de los rostros de los muñecos. Los semblantes de los fugitivos y de la gente del pueblo que asaltan el palacio recuerdan a los pintados por El Bosco en su cuadro de Cristo con la Cruz a Cuesta. Como en las pinturas del ilustre artista flamenco, también Kurchevski se vale de la deformación para introducir lo grotesco. La crueldad de los revolucionarios –los amotinados– y de los contrarrevolucionarios –el duque, el conde y el dominico– se representa por medio de la mímica de gestos y la intensificación de los colores reflejando rabia y odio. El desarrollo narrativo del film se produce a través de la acción y sobre todo por medio de asociaciones visuales y emocionales que se establecen entre música e imagen. La música, compuesta por Shandor Kallosh, es una composición de cámara que incluye una guitarra española e imita la música del barroco primitivo. La guitarra rompe su cadencia armónica en las escenas en que se intensifica el drama con las batallas (Don Quijote contra el gigante africano, o cuando los rebeldes asaltan el palacio ducal). Este valor diegético de la música también lo muestran los planos que evocan pinturas del Siglo de Oro. Las escenas suelen comenzar con espacios estáticos donde el espectador cree estar más ante un cuadro que ante un encuadre fílmico. En la apertura, por ejemplo, tras los títulos de crédito, se nos presenta un paisaje amarillo y áspero que recuerda en el tono y la composición a las Vistas de Toledo de El Greco. Ese paisaje es el mismo que aparece al final de la cinta, por donde Don Quijote inicia su exilio y continúa su aventura, confiriendo a ésta un carácter circular. La película de Kurchevski recrea una atmósfera que tiene en algunos momentos un carácter onírico, estando más próxima a la focalización a través de Don Quijote que de los otros personajes. El Caballero de la Triste Figura, que libera a todos y por todos es engañado, es tratado con ironía ; los rostros del duque, el conde y el dominico muestran cinismo y crueldad cuando se dirigen a Don Quijote, a pesar de que se supone que ellos sabían que necesitaban al caballero para ser liberados. La maestría de Kurchevski se encuentra en su dominio de la técnica de animación que emplea y asimismo en cómo modela y viste

las figuras confiriéndoles un fuerte expresionismo ; a este respecto debe ser tenido en consideración que el director estuvo trabajando trabajó varios años en el Museo de Muñecas de Zagorsk como encargado de las exposiciones (*curator*).

Para celebrar el 40 aniversario de la victoria sobre el nazismo la Soyumultfilm produjo *Historia de un muñeco* (1984), un film de animación de 9 minutos de duración que cuenta cómo la fabricación de un pelele de Don Quijote ayuda a los prisioneros del campo de concentración de Osvencim a mantener su espíritu de rebeldía contra el fascismo. Ambas películas se dirigían a un público adulto y tuvieron la misma directora de arte, Marina Kurchevskaya, la mujer de Kurchevski y, en las dos, el motivo de Don Quijote, siendo un simple muñeco, se convierte en símbolo de la resistencia frente a la barbarie, bien sea ésta el fascismo o el enfrentamiento ciego entre revolucionarios y contrarrevolucionarios. En 1987, sin embargo, la identificación del pueblo soviético con Don Quijote pudo tener un sentido distinto que en 1984. En otro deshielo que en algunos ámbitos fue la política de 'glasnost' impulsada por Gorbachov, apelar a la figura de Don Quijote y a la obra de Lunacharski significaba también volver a viejas ideas sobre la Revolución de Octubre y sobre todo participar del revisionismo histórico de este momento sobre lo que había sido la Unión Soviética 70 años después de la Revolución. Un año después se permitió finalmente la publicación de las cartas de Korolenko, inéditas hasta entonces, que habían estado en el origen de la obra de Lunacharski. De acuerdo con el espíritu de la Perestroika, la película recuperaba ciertos postulados del leninismo, alejándose así del estalinismo y confiriendo de paso una nueva legitimidad y apoyo a la política de Gorbachov. El bien mal entendido, el quijotismo –símbolo de todos los intelectuales que habían apoyado la Revolución pero sancionando sus métodos– acabó siendo manipulado. En la película de Kurchevski el idealismo puro de Don Quijote se convierte en una reflexión sobre el momento que vivía entonces la Unión Soviética, y constituía en cierta forma un reconocimiento de los errores y los excesos que acompañan a toda una revolución, pero aleccionando también sobre cómo el bienintencionado podía conducir a la autarquía.

El cine soviético y España[477]

El desarrollo del cine soviético ha estado condicionado por la historia política de España y de la Unión Soviética y por las dificultades comerciales en la distribución del cine no comercial. A través de archivos de productores, distribuidores, del recurso a las revistas de la época se pretende reconstruir la historia del cine soviético que se pudo conocer en España y de la influencia que tuvo sobre artistas y círculos culturales minoritarios. En una primera etapa, como ha estudiado Roman Gubern[478], el cine soviético se proyectó en España en torno a los intelectuales vinculados con la Residencia de Estudiantes y gracias al esfuerzo, entre otros, de Luis Buñuel. Tras la Guerra Civil y la instauración del franquismo, en 1939, las noticias sobre cine soviético que se tenían eran gracias a corresponsales que desde el extranjero hablaban de las películas a las que han tenido acceso, sobre todo en París. Hasta junio de 1966 estuvieron prohibidas en España las proyecciones de cualquier película producida en la Unión Soviético. En ese año, organizada por la Asociación de la Prensa, se permitió el estrenó de una película clásica, El *Quiijote* de Kozintsev, que había sido estrenada en festivales de cine europeos y en Moscú en 1957. Desde entonces, en festivales y en cineclubes se organizaron ciclos dedicados al cine soviético clásico y al nuevo cine soviético que se permitió importar. La llegada de la democracia a España y la llegada de la política de Glasnost a la Unión Soviética permitieron conocer la obra de algunos directores más. Y en la actualidad, gran parte del cine ruso que se proyecta en España es en festivales de cine. La recepción del cine soviético en España, como se verá, es una historia que se inserta en las relaciones culturales entre Rusia y España, lo que va más allá del cine y del siglo XX, como así lo muestran, además, algunas de estas películas. Por ejemplo, en el documental de Alexander Sokurov *Rostropovich. Vishnevskaya* (‘Elegía de la vida ‘, 2006), el gran violoncellista Mstislav Rostropovich muestra a Sokurov un organillo que guardaba en su casa de Moscú. “*Es un regalo de la Reina de España, Sofía de Grecia*” le dice, mientras hace salir del aparato una música de feria española. Esta melodía suena durante unos minutos a la vez que la cámara nos muestra el rostro sonriente del músico, que continúa moviendo la manivela con toda su energía, dis-

[477] LATORRE IZQUIERDO, J., MARTÍNEZ ILLÁN, Ant., y LLANO SÁNCHEZ, R., 2010, “Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censura y aperturas”, en *Anagramas*, vol. 9, Nº 17, Colombia, Universidad de Medellín, pp. 93-106

[478] GUBERN, Román, 2014, *Historia del cine*, Lectulandia, Internet, pp. 131-140

frutando como si fuera un niño de esa simple operación que le permite evocar en su imaginación al lejano país mediterráneo. Esta historia, como se verá, es la historia de una relación cultural entre España y Rusia que va más allá del cine y más allá del siglo XX, como se muestra en algunas películas. El filme de Sokurov se presentó en España en el Festival de cine documental Punto de Vista, celebrado en Pamplona en febrero de 2007, casi un año después de su estreno en el festival de Locarno (Suiza). Este caso ilustra no solamente la visión de ensueño sobre España presente en el imaginario ruso sino también la forma de distribución, minoritaria pero apasionada, que ha tenido el cine ruso en España.

Aunque el festival navarro de cine documental Punto de Vista se está convirtiendo en un punto de encuentro del documental internacional, no deja de ser un raro acontecimiento de provincias, que nada tiene que ver con los circuitos comerciales por los que discurre el cine nacional. Así ha ocurrido durante la segunda mitad del siglo XX. Sólo algunas compañías incluyeron en sus catálogos producciones rusas: Filmófono a comienzos de los años treinta y Alta Films desde finales de los setenta. La inexistencia entre estos dos momentos de iniciativas comerciales serias (más allá de la programación de festivales, sesiones de cineclub, retrospectivas sobre directores rusos, cursos de verano o seminarios) manifiesta muy bien el enorme vacío de intercambio cultural que se dio durante décadas entre ambos países. Se entiende así que la idea del alma común de Rusia y España, que tiene fuertes raíces literarias, no tenga un equivalente cinematográfico. No es anecdótico, de hecho, que fuera un Don Quijote, en la adaptación de Kozintsev, la primera producción soviética que se estrenó en España durante el Franquismo. Ese Don Quijote servía ya entonces para explicar a los propios rusos los peores años del estalinismo, y permitió también a una generación de españoles saber que existía una tradición cinematográfica de enorme calidad en el otro extremo de Europa; un cine que valía la pena conocer y darlo a conocer a los propios compatriotas. Estamos ya en el año 1966, después de más de dos décadas de silencio total en España de todo lo relacionado con la Unión Soviética. El Quijote se había convertido en un puente que permitía superar todo tipo de fronteras y de censuras, uniendo estos lejanos países hermanados en su quijotismo.

Esa película tenía un sentido simbólico por la larga tradición de quijotismo que hay en la literatura y en la cultura rusa. Como ha estudiado Bagnó, el quijote es el mito

extranjero que mayor influencia ha tenido en la cultura rusa[479], por encima de los avatares de la historia reciente, con itinerarios políticos opuestos, la huella común de El Quijote nos recuerda los puntos que unen a rusos y españoles y nos distancian de otos países centroeuropeos: una capacidad de soñar más allá del crudo realismo del presente que nos ha tocado vivir, una locura que lleva a luchar por causas más o menos utópicas y, también, aunque no nos guste reconocerlo, algunas consecuencias inquisitoriales por exceso de celo e idealismo. De hecho, a los héroes de la Revolución (y a los rusos en general) que supieron contagiar su idealismo socialista al mundo entero se les podía aplicar la misma descripción con la que el historiador Henry Thomas Buckle (que Dostoievski confesaba haber leído con suma atención, y constituyó también una fuente histórica de documentación sobre España para las generaciones posteriores) aplicaba al pueblo español[480]:

> "Ningún otro país europeo dio al mundo tantos predicadores intrépidos y altruistas, tantos mártires valientes y abnegados, a personas que sacrificaban gozosamente su vida para difundir las verdades que consideraban necesarias… Sin embargo, la sinceridad y honradez de los propósitos que han distinguido siempre al pueblo español, considerados en conjunto, muy lejos de evitar las persecuciones religiosas las facilitaban más bien … el exceso de celo originaba, como es natural, la crueldad, preparando así el terreno para que la inquisición echara raíces y floreciese. Los promotores de esa bárbara institución no eran hipócritas, sino entusiastas".

Quizá estén también relacionados con esta alma común, un tanto extrema de Rusia y España, los avatares históricos que han impedido que el cine de ambos países se encuentre de modo tan universal y profundo como su literatura. Sea por lo que fuere, el hecho es que la llegada del cine ruso a España ha sido el viaje de un solitario caballero andante que tuvo que enfrentarse a los destrozos de dos guerras, a los molinos de las censuras de dos países y, más recientemente, a la difícil distribución de un cine artístico en el entorno de una cultura global que le exige transvertirse de entretenimiento. ¿Cuándo comenzó esta precaria pero apasionada relación entre el cine soviético y el público español? En el Proyector de luna. La generación del 27 y el cine, Román Gubern ha documentado estos inicios tardíos[481]. Entre las primeras películas soviéticas que se proyectaron en España se

---

[479] BAGNÓ, Vsevolod, 1994, *España y Rusia, culturas de frontera entre Oriente y Occidente*, Instituto de la Literatura Rusa, pg. 15 ; 2006, "El Gran inquisidor de Dostoievski: sus orígenes", en BARDENAS, P., y Del PINO, F., eds., *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia*, Vervuert Iberoamericana

[480] BUCKLE, H. T., 1884, *History of Civilization in England, I*, New York, D. Appleton & Cº, pp. 176-177

[481] GUBERN, R., 1999, *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama

encuentra *Bronenosets Potiemkin* ('El acorazado Potemkin', 1925), de Serguéi Eisenstein, estrenada en noviembre de 1930 en Barcelona. Según Gubern, Luis Buñuel había estado presente en la primera proyección de esta película en París, y el impacto que el film ejerció sobre él fue tal que afirmó que era la película más bella de la historia del cine. Unos años después, en mayo de 1931, Buñuel como responsable del Cineclub Español hizo que se proyectara en ese local con ocasión de la proclamación de la II República. La recepción de esta película en España no fue distinta de la que conoció en Alemania o en Francia: se vio como una obra maestra del arte cinematográfico y a la vez como un canto a unirse a la revolución que había comenzado en Rusia. Luis Gómez Mesa, uno de los fundadores del Cineclub Español, recordaba así la primera proyección de la película en Madrid:

> "La película fue muy aplaudida –a veces ovacionada– tuvo los efectos temidos por las esferas oficiales, pese a lo que garantizaban los organizadores. Al salir el público, que llenaba el Palacio de la Prensa, en la propia Plaza del Callao, se formó una manifestación –no autorizada, claro es– vociferante, de gritos revolucionarios, que avanzó por la Gran Vía, con el consiguiente susto de los tranquilos transeúntes, y que se dispersó en la calle de Alcalá, frente al Ministerio de Instrucción Pública. Algunos grupos continuaron hasta la Plaza de Cibeles. ¿Consecuencias de lo sucedido? Incautación de la película y su prohibición definitiva. No sería un caso aislado".

Román Gubern documenta también cómo en 1933, una proyección de *El acorazado Potemkin* organizada por el Sindicato de Trabajadores del Puerto en Sevilla en 1933 y a la que asistieron 5.000 personas se prohibió para evitar disturbios públicos[482]. El hecho de que el primer cine ruso que llegó a España fuera el cine más politizado, explica que las producciones y los cineastas soviéticos fueran vistos como un peligro ya durante la República. Asimismo, esto nos permite entender por qué este cine se difundió en España a través de vías minoritarias, en desigualdad de oportunidad con otros cines del momento. La filmografía soviética que los españoles conocieron se limita a películas hechas en los primeros años de estalinismo, cine de vanguardia tanto en lo estético como en lo político. La recepción más abierta –artística– que estaban teniendo otras películas de vanguardia como *Un Chien Andolou* ('Un Perro andaluz', 1929), de Luis Buñuel, quedó así comprometida con un ámbito político determinado de izquierdas, que no era ni mucho menos el exclusivo de los intelectuales españoles del momento, que hubieron de sufrir

[482] GUBERN, *Historia del cine*, op. cit., pg. 377

después per-secución y muerte en ambos frentes de la Guerra Civil Española. En gran medida, el primer cine soviético se proyectó gracias al interés de gentes del mundo del cine y afines a las ideas del Partido Comunista. Juan Piqueras es una de estas personalidades que influyeron en la distribución del cine soviético en España. Al igual que Buñuel, tuvo oportunidad de ver en París las películas realizadas entre 1925 y 1930, y que habían sido seleccionadas por el gobierno de la URSS para su exportación.

Este conocimiento adquirido en Francia les permitió dar noticia de estas películas mediante artículos en revistas como La Gaceta Literaria y, más tarde, en Nuevo Cinema, que había sido fundada por el propio Piqueras[483]. Desde París, estos pioneros hacían también lo posible para que las películas de los grandes maestros del cine soviético se programaran dentro de las sesiones del Cineclub Español. Pero, junto a su utilización partidista, otro aspecto que merece la pena destacar para entender la dificultad de distribución del cine ruso en la España del momento es el de su clasificación como cine de vanguardia. El cine de vanguardia se oponía al comercial o de mero entretenimiento. El citado Piqueras, haciéndose eco de los incidentes del estreno de la primera película de Buñuel y Dalí en Madrid, escribe lo siguiente: "*Ante todo, es necesario darse cuenta de que al Cineclub no puede –no debe– acudirse con la única y exclusiva disposición de divertirse, de entretenerse solamente. Las finalidades que el Cineclub persigue son muy otras. Es el deseo de una valoración actual y de una revisión lo que lo anima*"[484]. El Cineclub Español existió entre 1929 y 1931, y fue creado en torno al grupo de personas que escribían de cine en La Gaceta Literaria y dirigido en sus últimas sesiones por Luis Buñuel que, entre mayo de 1927 y diciembre de 1928, había organizado en la Residencia de Estudiantes unas sesiones para conocer el último cine que se estaba haciendo en Europa.

Si pensamos en los residentes que entonces convivían en esa institución mítica para la cultura española de los años 30 (el mismo Buñuel, Federico García Lorca, Salvador Dalí, Manuel de Falla o Pepín Bello), nos damos cuenta de la privilegiada influencia que pudo tener culturalmente este cine en la sociedad más liberal. Era un público que formaba la minoría intelectual en el sentido que Ortega y Gasset habla de ello en La revolución de las masas. Según Gubern, en la primera lista de socios, junto a nombres relevantes de la aristocracia, aparecen también los de José Bergamín, Rafael Alberti, Federico García Lor-

[483] HERNÁNDEZ, V., 2017, "Juan Piqueras: la crítica cinematográfica como arma de clase", en *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*, Madrid, Akal
[484] La Gaceta literaria, 15 de diciembre de 1929

ca, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Alexandre, Rosa Chacel, Moreno Villa, Alberto Jiménez Fraud, Antonio Marichalar, Eduardo Ugarte, José López Rubio, Antonio Regoyos, Carlos Arniches, Luis Lacasa y Fercando Carcía Mercadal, Rodolfo Halfter, Tomás Navarra Tomás, Nicolás y Ricardo Urgoiti, Enrique Díez-Canedo, Maruja Mallo, Benajamín Plencia, Ricardo Baroja y José María Dorronsoro, intelectuales, poetas, pintores, arquitectos, filólogos, músicos. Miembros todos del renacer cultural que en España se llamó como en Rusia, la Edad de Plata[485]. De hecho, las películas eran vistas por la mayoría de estos intelectuales como experimentos de la renovación de las artes y como ejemplos de lo que el cine podía llegar a expresar. Para algunos, como Buñuel, sirvieron para ahondar en el surrealismo; para otros como César M. Arconada, serían ejemplos del arte futurista tan vinculado a la Revolución. Gubern habla incluso de la influencia de la fotografía y del cine soviéticos que se puede apreciar en la puesta en escena de las obras teatrales que estrenó Federico García Lorca por aquel entonces.

Tras la desaparición del Cineclub en 1931, estas películas se pudieron seguir viendo gracias a dos empresas quijotescas: la madrileña Filmófono, fundada por Ricardo Urgoiti, y la barcelonesa Cinaes, que era sobre todo una distribuidora. Las dos empresas importaban películas extranjeras, entre ellas las soviéticas, para su distribución en España; pero aunque estas productoras y distribuidoras tenían salas en las principales ciudades españolas, la exhibición de estos filmes no fue nunca masiva, por lo que su influencia resultó más decisiva en lo artístico que en lo político. Seguían proyectándose fundamentalmente películas de la etapa inicial del cine soviético, de los directores que podemos considerar los grandes maestros (Vertov, Eisentein, Pudovkin y Dovzhenko principalmente), pero nada del cine prerrevolucionario. Los espectadores de estas sesiones eran intelectuales y artistas que vivían un momento de renovación cultural, a imagen de lo que sucedía en toda Europa. Fuera de este ámbito más creativo, las producciones soviéticas tendrían una difusión mayor en los años del Frente Popular, en los estertores de la II República y en los primeros años de la Guerra Civil (1935 y 1936), con un fin ya claramente propagandístico. Entonces el cine soviético era difundido también en revistas militantes como Octubre o Nuevo Cinema y en revistas de partido como Hora de España, editada por el Frente Popular.

[485] GUBERN, *Historia del cine*, op. cit., pg. 370

En general, este tipo de películas soviéticas clásicas tendrían su mejor momento de difusión durante los siguientes años de guerra (1936-1939) en la zona republicana, al amparo del Partido Comunista y con el sueño de extender la revolución en España. Fueron los comunistas de los sindicatos quienes se ganaron mayor prestigio en la exhibición cinematográfica de guerra, gracias a que sus consejos obreros dominaban en las salas. Pero todos estos esfuerzos por saturar de moral la retaguardia, mostrando el heroísmo de las trincheras para unir al pueblo en la resistencia, no dieron muchos frutos. La mayoría de las películas que se proyectaron perseguían el fin opuesto: huir del escenario bélico. Por eso sus efectos fueron más limitados de lo que se piensa, como ha estudiado José Cabeza[486]. En el período de dominio de la UGT, uno de los principales sindicatos de obreros de España vinculado al Partido socialista, sólo se proyectaron once sesiones, con películas generalmente soviéticas: *El circo* (1928), de Charles Chaplin, *Camino de la vida* (1931), de Nikolai Ekk, *Juventud triunfante* (1932), de Sam Wood, y *Los marinos de Kronstadt* (1936), de Efim Dzigan. En el mismo período (diciembre del 36 hasta marzo del 37) se proyectaron en las salas ugetistas 55 sesiones de películas estadounidenses, aunque seleccionando aquellas de ideología más liberal, o por lo menos no contraria a la revolución social, como por ejemplo *Rebelión a bordo* (Frank Lloyd, 1935), que fue la que más se proyectó, y cuya trama recordaba vagamente a *El Acorazado Potemkin*. En general, la admiración por la URSS no se tradujo en una exhibición incondicional de sus películas. Se imponía la jerarquía de fines: primero estaba la supervivencia de la industria. El mensaje ideológico que podía transmitir una película de ficción era un argumento para tener en cuenta al decidir su proyección, pero nunca tan decisivo como para hacer peligrar las cuentas de una sala, también de UGT o CNT (sindicato anarquista). Según Cabeza:

> "… las exportaciones a España de películas soviéticas resultaron, pues, relativamente bajas. En 1934, la URSS representaba un escaso 0'4% de cuota de importación de películas en España (dos en total) frente al 52'7% de EE. UU. (250 películas), 21,1% de Alemania (100 películas) o el 15,8% de Francia (75 películas). Y también cuando llegó la guerra, el número de películas sociales que se importaron para llenar el ocio de muchos cines fue pequeño –un irrisorio 3,7%– en comparación con el cine americano. De las 154 proyecciones semanales de películas soviéticas, un 30% se vio entre octubre de 1936 y enero de 1937, y un 43% se proyectó durante 1937".

[486] CABEZA, J., 2005, *El descanso del guerrero: el cine como entretenimiento en el Madrid de la Guerra civil española (1936-1939)*, Madrid: Rialp

El acorazado Potemkin no se vio en los circuitos comerciales, *La Línea general* apenas estuvo en cartelera cuatro semanas y *Los marinos de Cronstadt* apareció 11 veces y casi todas entre octubre de 1936 y enero de 1937. La película que más veces se repitió fue *El circo*, con 17 semanas en cartelera, y eso porque se parecía más a Hollywood en su forma, con villano, heroína perseguida y niño querido[487]. Como ha estudiado Sasha Markus, el cine del realismo socialista concebido en la URSS durante los años treinta, al igual que otros cines de estilo clásico, tenía sus géneros y *su star-system*. Los héroes (obreros o campesinos que adquirían conciencia social y luchaban por la Revolución, o en tiempos de paz, por el mantenimiento del sistema) pasaban todo tipo de avatares, pero triunfaban en sus ideales, con un final siempre feliz[488]. Una de las películas paradigmáticas que pudo verse en Barcelona en el período anterior a la Guerra Civil fue *Tchapaief* ('Chapaev, el guerrillero rojo', 1934), de Georgi y Serguei Vasilyev, que despertó interés en la prensa[489]. Otro ejemplo de este género es *Odna* ('Sola', Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg, 1931), que trata de una maestra que va a trabajar al monte Altai, en Asia Central, y tiene que luchar en solitario contra el ambiente retrógado, es decir, ignorante, supersticioso y machista de la zona más rural, aún no transformada por la revolución[490].

De todo esto se deduce que el público que frecuentaba esta escuela cinematográfica era muy escaso. E, incluso, durante la guerra, quedaba claro que proyectar un tipo de cine a contracorriente del gusto del público y de forma masiva provocaba el colapso de la red de salas por la ausencia de espectadores. El cine soviético se veía como un mundo parcial y extraño; representaba el ideal del público que se quería tener, pero no el del público real, mientras que la industria americana ya había desarrollado unos personajes y modelos que se adecuaban al público que pagaba la entrada. Consciente de este problema, en 1938, Felipe Pretil, secretario general de la FEIEP, defendía públicamente la nacionalización de la industria del espectáculo para que el Gobierno de la República hiciera de los locales de divertimento una "*palanca más para nuestro anhelo común: ganar la guerra*". Se proponía la creación de una escuela de dirigentes de espectáculos y premiar al

[487] Ibid, , pp. 217-218
[488] MARKUS, S., 2006, "¿Por qué en el Este fue distinto? Rasgos comunes, hechos diferenciales". En LOSILL, C. y MONTERDE, J.E., eds., *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-95*, Institut Valenciá de Cinematografía, pp. 13 ss.
[489] KHARITONOVA, N., 2005, "El cinema rus en la premsa catalana dels anys 30", en *Cineasta*, Nº 1
[490] HEREDERO, C. F., 2008, "Cine soviético (1928-1962). Del ocaso de las vanguardias al eclipse de la primavera", en VARIOS, *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pp. 308 ss.

más capacitado de esta nueva elite con un viaje a la URSS. Allí podría terminar su formación "*visitando las organizaciones similares a las que integran esta federación en la URSS*". Se buscaba, en definitiva, la orientación artística y los modelos del cine soviético. Como resume Cabeza, "*si Rusia nos sirve de guía, ejemplo y enseñanza, volvamos los ojos a Rusia y a su revolución de 1917 para encontrar en ellas los argumentos en que basamos nuestra proposición*"[491]. Pero ya era demasiado tarde, pues la Guerra Civil se decantaba por el bando contrario.

Durante la dictadura de Franco, el cine soviético corrió la suerte de todo aquello que, aunque fuera de lejos, recordara al bando republicano: pesaba sobre él una prohibición estricta. Así transcurrieron las tres primeras décadas de la dictadura, que sólo conocieron una excepción: la autorización para importar el *Don Quijote* de Kozintsev (Leninfilm, 1957). El productor y distribuidor español, Cesáreo González, presidente de la famosa Suevia Films, era amigo personal de Franco y colaborador suyo no sólo en lo relativo a la importación y exportación del cine español que Cesáreo produjo esos años con notable éxito, sino también en la promoción de espectáculos españoles en el extranjero. Fue este empresario gallego, por ejemplo, quien, después de haber producido siete u ocho largometrajes con la cantante folclórica Lola Flores, en los años cincuenta, organizó una gala de la actriz en Moscú. El presidente de Suevia Films había ya tratado de obtener autorización para importar el filme de Kalatozov *Letjat zuravli* ('Cuando pasan las cigüeñas', 1957); pero ni el galardón que la película obtuvo en el Festival de Cannes ese año, ni los elogios de la crítica internacional lograron vencer los prejuicios que en el régimen existían contra todo lo soviético. Lo único que parecía justificar su exhibición era el hecho de que se tratara de una adaptación del Quijote, el valor cultural más importante del país, y que más veces ha sido llevado a la pantalla como ha estudiado recientemente Rafael de España (España, 2007). Por tanto, la primera película soviética que se estrenó después de la guerra, ya en junio de 1966, en los cines Palafox de Madrid y en versión doblada al castellano, fue la de Kozintsev. Sánchez Noriega estudia la recepción de esta película en la prensa del momento y, de acuerdo con él, "*se juzgó como la mejor adapación de Cervantes hasta la fecha*"[492]. Existían también otras razones que explican el estreno de esta película en España. En diciembre de 1965, coincidiendo con el cambio aperturista del Ministerio de Cultura (Manuel Fraga había sustituido a Arias Salgado), se había dictado

[491] CABEZA, op. cit., pg. 172
[492] SÁNCHEZ NORIEGA, op. cit., pg. 96

una ley que autoriza la importación de películas de la URSS, aunque con una serie de cortapisas que no quedan explicitadas pero se daban por supuestas, y se pueden resumir en la ausencia total de contenidos ideológicos. Cesáreo González aspiraba a poder vender en la URSS sus productos nacionales, y por eso fue uno de los primeros en secundar la invitación del Ministerio a normalizar relaciones.

Por otro lado, tras el primer deshielo, los soviéticos estaban promoviendo un cine menos politizado que el anterior, con atención a productos espectaculares ambientados en el pasado. No es de extrañar que, tras el Quijote, Cesáreo trajera a España películas como la tetralogía de *Guerra y paz*, de Serguei Bondartchuk (la primera parte, 'Austerlitz', se estrena en diciembre de 1967), el *Hamlet* de Kozintsev, *Metel* ('La borrasca', 1968), de Vladimir Basov, *Planeta bur* ('El planeta de las tormentas', 1969), de Pavel Klushantsev, y *Tchaikovski* (1969), de Igor Talankin. También otras distribuidoras presentaron películas de similar estilo histórico y comercial: Discentro distribuyó *Krepostnaya aktrisa* ('Nastenka', 1963), de Roman Tikhomirov, en 1968 ; Incine trajo *Ana Karenina* (1967), de Aleksandr Zarkhi, en 1970. Y la propia Alta Films, que será protagonista del cambio posterior, ya a finales de los 70, distribuyó algunas cintas musicales como *Lebedinoe ozero* ('El lago de los cisnes', 1973), de Zoya Tulubyeva, o *Poema o tantse* ('Poema de la danza (Carmen)', 1974), de Vadim Derbenyov.

Don Quijote, de Kozintsev, fue como una punta de lanza del cine soviético en España. En una rueda de prensa que dio en Cannes el mismo año del estreno, el director declaró que había respetado al máximo el libro de Cervantes y que sólo se había permitido las modificaciones mínimas que exigía la adaptación de una novela tan extensa al metraje y características propias del lenguaje fílmico. No es así, obviamente: el Quijote de Kozintsev, sin dejar de ser universal, habla para su tiempo y desde su tiempo, y es marxista y está sutilmente politizado, como se ha visto más arriba[493]. Tiene frecuentes guiños políticos que afectaban a la España del momento: "*Tú y yo estamos solos en España*", le dice don Quijote al león, aludiendo implícitamente a la falta de idealismo tras el fracaso de la República. Del mismo modo, el que la visión de Kozintsev sigue siendo soviética de - lo muestra el especial ensañamiento con las clases más pudientes, y la exaltación de personajes como Sancho, que adquiere mayor protagonismo que el mismo don Quijote. "*Yo*

[493] ARRÁN, D. F., 2005, ""Los quijotes de celuloide y el modelo original, pasando de puntillas por Orson Welles". En PAYÁN, M. J., coord., *El Quijote en el cine*, pg. 76

puedo hacer cualquier cosa –le dice éste al cortesano que lo expulsa de Barataria– ¿y tú, parásito?". Sancho no es el personaje antagónico y a la vez complementario del Quijote que creó Cervantes, sino otro idealista, pero con más sentido común que su señor. Por eso sabe ganarse a las gentes sencillas (a cuya clase social pertenece), aunque las autoridades le impidan finalmente gobernar prudentemente. Consecuente con la herencia ilustrada del marxismo, Kozintsev sitúa también a la Iglesia y la nobleza en el mismo plano que les corresponde como 'opio del pueblo'. Igual que el fraile dominico, los duques de Kozintsev se aprovechan de la inocencia del caballero con una crueldad que no deja lugar alguno para el humor, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Cervantes, que pone lo siguiente en boca de su pseudoautor:

> "Y dice más Cide Hamete; que tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados, y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de los dos".

Altisidora, por último, no es simplemente una doncella descarada, sino que es la gran antagonista de la campesina Aldonza, la perdición del hidalgo, al arrastrarlo a la corte y alejarlo del pueblo, mientras exclama: "*Por semejante bufón el duque me estará eternamente agradecido*". Su crueldad de mujer fatal llega al extremo tras la falsa resurrección, momento crucial en el que se produce una de las distancias más marcadas de la película con la novela (en la que se omite semejante desenmascaramiento cruel de la broma), con la intervención expresa del duque:

> "No os ofendáis, señor don Quijote. Es una broma, una comedia, como todo en este mundo. Sois precisamente un maestro en este oficio. Nos habéis demostrado de forma altamente convincente que la conducta virtuosa es ridícula, la fidelidad es grotesca y el amor una invención de la imaginación calenturienta".

Junto con la villanía y depravación de Altisidora, estas notas de realismo cínico hacen que la versión de Kozintsev haya sido considerada como un don Quijote desesperanzado. Pero sabemos que su final abierto –cuando todo parece hundirse, el caballero es redimido por la amistad del pueblo sencillo, representado por Sancho y Aldonza– deja lugar a la utopía. Y esta visión romántica del Quijote, presente todavía en el mundo soviético, era también la que manifiesta la versión cinematográfica más popular en la España del momento, la de Rafael Gil, producida por CIFESA en 1948, y que termina de modo similar: con Don Quijote, ya muerto, volviendo a los campos de la Mancha con su fiel

escudero mientras un letrero en sobreimpresión nos informa de que "*aquello no fue el fin, sino el principio*". Es curioso que coincidan en un final similar dos versiones ideológicamente tan distintas; como también similar es la evocación del paisaje manchego que hacen ambas, aunque en este último caso se trate de Crimea. Recordemos que el director artístico del Don Quijote de Kozintsev, Nathan Altman, contaba con el asesoramiento del artista español, y manchego para más señas, Alberto Sánchez, que estaba exiliado en Moscú desde el final de la Guerra civil española. Paradojas del destino, si la película de Kozintsev recrea la Mancha castellana en Crimea, la famosa versión americana de *Doctor Zivago* (David Lean, 1965), se rodó en su mayor parte en España con escenarios igualmente verosímiles, recreando los primeros años de la Revolución rusa.

A mediados de los años sesenta entran en escena Juan Manuel López Iglesias y Yelena Samarina. Juan Manuel era hijo de españoles, evacuado durante la contienda civil a la URSS. Allí se había criado y educado, y casado finalmente con una actriz rusa, Yelena. Ambos habían abandonado Moscú para instalarse en Madrid. Yelena participó en varias películas, algunas de ellas producidas por el mismo Cesáreo González. Juan Manuel López creó en 1969 una empresa de distribución de cine, Alta Films. Su objetivo principal era facilitar, gracias al conocimiento del idioma ruso y de los mecanismos de la administración soviética que ambos tenían, la relación entre los distribuidores y exhibidores españoles, por una parte, y Sovexport —el departamento de Mosfilm encargado de las exportaciones—, por otra. Ya hemos visto que gracias a Alta Films se estrenaron en España, en 1967 y 1968, algunos episodios de la adaptación cinematográfica de la novela Guerra y Paz, de la que fue responsable Serguei Bondarchuk. Y, más adelante, también pudo verse Derzu Uzala, dirigida en 1975 por Akira Kurosawa para Mosfilm, y que obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera ese año. Pero para que Alta Films llegara a ser la verdadera protagonista de la presencia del cine soviético en España, tuvieron que pasar dos cosas. Primero, que se muriera Franco, pues, hasta su muerte en 1975, el régimen no cedió un ápice en sus principios de exclusión de lo soviético, con las excepciones comentadas. Y segundo, que la empresa de distribución cambiara de dueño, cuando a partir de 1973, tras el fallecimiento de Juan Manuel, Yelena Samarina se vio desbordada por la gestión de la empresa y decidió traspasarla a Enrique González Macho. González Macho no se hizo cargo de Alta Films en España hasta 1984, después de varios viajes a la URSS, había comprado los derechos de exhibición por veinte años de los clásicos soviéticos y del cine del deshielo. Gracias a esta compra tardía, las películas de Eisenstein,

Pudovkin, Dovdzhenko, Banter, Kozintsev, Romm, etc. podían verse al fin de modo natural en las pantallas de los cines de arte y ensayo de Madrid –el California, el Bellas Artes, etc.–, y ser distribuidas por toda España, en las salas de cine-clubes[494]. Esto supuso un cambio radical con respecto a los tiempos anteriores, pero no la difusión masiva esperada. Esta difusión corría ya a cargo de las distribuidoras americanas. Junto con Alta Films, el otro evento protagonista de la presencia del cine soviético en España fue la Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena.

Este festival de cine, puesto en marcha en 1969 por el ayuntamiento de esta localidad malagueña, fue la única puerta abierta a un cine más comprometido socialmente que el que se estrenaba habitualmente en España, durante los últimos años del franquismo; con una orientación ideológica netamente de izquierdas en ocasiones (de hecho, Julio Diamante, que fue el director del festival desde 1971 hasta su conclusión en 1980, era un reconocido comunista). En las tres primeras ediciones de la Semana de Benalmádena pudieron verse algunos títulos recientes de cine yugoslavo, húngaro y checoslovaco, junto con las producciones alemanas y francesas –muy pocas americanas–, que repartieron su presencia en las distintas secciones del festival. El primer largometraje soviético que se proyectó fue *Andréi Rublev* (1966-1967) de Tarkovski, en la edición de 1972. En ese año, que se suprimió el carácter competitivo del festival, Julio Diamante quiso hacer un homenaje a Anatole Dauman, el presidente de Argos Films (París), que estuvo presente en Málaga. Es muy posible que la copia de Rublev exhibida en Benalmádena procediera precisamente de esa distribuidora francesa, que ya por entonces tenía los derechos de exhibición del filme de Tarkovski en Francia. La película, en efecto, había salido de su extraño cautiverio de tres años, con su estreno internacional, fuera de concurso, en el Festival de Cannes de 1969 —donde obtuvo el FIPRESCI—; y aunque las dificultades para una distribución ordinaria del filme se habían renovado desde esa fecha, los estrenos comerciales de *Andrei Rublev* se sucederían en Europa sin interrupción desde 1972. La proyección ese año de dicho film en Benalmádena acercaba a la crítica española a uno de los mitos de finales de los años sesenta y comienzos de los setenta en toda Europa. Pero además, en un país donde no se concebía el estreno de ninguna producción soviética, la llegada de Tarkovski se anunciaba como una pequeña, pero esperanzadora, ventana abierta al mundo. En concreto, esta película de Tarkovski debió gustar mucho, porque al año siguiente,

[494] RIAMBAU, E., y TORREIRO, C., 2008, *Productores en el cine español: estado, dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra, pg.386

1973, volvió a proyectarse en Benalmádena un nuevo título del director ruso: *Solaris* (1971). Además, esta nueva edición dedicó un ciclo-homenaje a otras grandes producciones del cine soviético. Con el título de 'Ciclo Kozintsev y Trauberg: la fábrica del actor excéntrico', la V Semana Internacional de Cine de autor de Benalmádena mostró por primera vez en España *Shiniel* ('El abrigo', 1926), de G. Kozintsev y L. Trauberg, *Novi Vavilon (*'La nueva Babilonia', 1929) y *Yunost Maksima* ('La juventud de Máximo', 1934), de Kozintsev y Trauberg, *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los Bolcheviques* (1924), de Lev Kulechov, *Zakroishik iz Torzhka* ('El sastre de Torjok', 1925) y *Protsess o trioj millionaj* ('El proceso de los tres millones', 1926), de Yakov Protozanov, *Dievushka s korobkoi* (' La muchacha de la caja de cartón '), de Boris Banter, *El rey Lear* (1970), de G. Kosintzev, y *La felicidad* (1934), de Alexander Medvedkin.

Animado por el éxito del ciclo, Julio Diamante volvió a programar, para la VI Semana de Benalmádena (1974), un nuevo ciclo de cine ruso, consagrado esta vez a los maestros de los años treinta: *Oblomok Imperii* ('Las ruinas del imperio'), de Friedrich Emler, *Okraina* ('Suburbios', 1933), de Borís Banter, *Chapaiev, el guerrillero rojo* (1934), de Serguei y Guerogi Vasiliev, *Peterburgskaia* ('La noche de San Petersburgo', 1934), de Grigori Rosal y Vera Stroieva, y *Tsirk* ('El circo', 1936), de Grigori Alexandrov, que ya había sido proyectada en las sesiones del Cineclub Español a finales de los años veinte, el musical *Volga, Volga* (1938), de Grigori Alexandrov, *Trinadsat* ('Los trece', 1936), de Mijail Romm, *Posliedñaya* ('La última noche'), de Yuri Raizman, *Belietet parus odinoki* ('Una vela en el horizonte', 1937), de Vladimir Legoshim, *Piotr Piervi* ('Pedro el Grande', 1937), de Vladimir Petrov, *Dietstvo Gorkogo* ('La infancia de Gorki', 1938), de Mark Donskoi; *Chlien Pravitielstva* ('Miembro del gobierno'), de Alexander Zarji y Iossif Jeifits; y *Muzikalnaia Istoria* ('Una historia musical'), de Alexander Ivanovski y Herbert Rappaport. Por lo que se refiere a estrenos de producciones recientes, ese año se proyectó también en Benalmádena *Pirostami* (1969), de Giorgi Schengelaya.

El turno de Eisenstein y Dziga Vertov llegó en la VIII Semana de Cine de Autor, en 1976. Del primero se proyectaron en Benalmádena *Stachaka* ('La Huelga', 1924), *Oktiabr* ('Octubre'), *Staroie y Novoie* ('Lo viejo y lo nuevo', 1929) y *Biezhin lug1* ('El prado de Bezhin', 1935), todas ellas estrenadas a finales de los años veinte en las sesiones del Cineclub de Buñuel. Y del documentalista soviético, el imprescindible *Kino-glaz* ('Cine ojo', 1924). En competición, se presentaron asimismo ese año dos películas soviéticas:

El *Sauquillo rojo*, de Vassili Shuskin; y *Liuti* (‘Feroz’), de Tolomush Okeyev. Todavía estuvo presente el cine soviético en las siguientes dos Semanas de Cine de Autor. En 1977, dentro del ciclo llamado ‘Operación apertura’, se programaron tres películas que habían sido prohibidas por la censura para la edición de 1974: *Prazdnik sviatogo Iorguena* (‘La fiesta de San Ioirguen’, 1930), de Yakov Protazanov; y dos largometrajes de Kozintsev y Trauberg: *Vozvarschenie Maksima* (‘El regreso de Máximo’, 1937), y *La Barriada de Vuiborg* (1938). Finalmente, en la X Semana Internacional de Benalmádena, Yuli Riazman presentó *Stranaia Tchenshina* (‘Una mujer rara’), y Larissa Sheptiko, dos largometrajes: *Ty i ya*, *y Voskhozhdenie* (‘La ascensión’). Para entonces, la transición política ya había comenzado en España. Y desde ese momento y hasta mediados de los años noventa, que concluyeron sus derechos de distribución, el Alta Films de Yelena Samarina primero, y luego de González Macho fue la distribuidora protagonista del cine soviético en España. Para hacerse una idea, el reestreno de *El acorazado Potemkin* en los cines en 1977 y 1988, según los datos de Alta Films, convocó a 227.2111 espectadores.

En 1986, tras el congreso de la Unión de Cineastas Soviéticos, las autoridades soviéticas permitieron la exportación de películas desconocidas fuera de la URRS. El cine realizado clandestinamente en Mosfilm o Lenfilm que dormía en las filmotecas durante décadas comenzó entonces a ser conocido en Europa. En el festival de Cannes de 1987 se estrenaron algunas películas realizadas muchos años antes. Y hubo que esperar un año más para poderlas ver en España. Si, como venía siendo cada vez más habitual desde finales de los años treinta, era difícil hacer cine libre en la Unión Soviética, más difícil todavía era verlo en España. En 1988 se organizó en Oviedo un ciclo de 62 películas soviéticas, la mayor muestra de cine de la URSS exhibida en España. El ciclo abarcaba desde el cine soviético clásico –Eisenstein, Vertov, Pudovkin– hasta los más significativos cineastas de la ola Gorbachov, entre las que había películas de cineastas de la vanguardia en este movimiento liberalizador, como Klimov, Tarkovski, Guerman, Mijalkov, etc. Al margen de los *blockbuster* rusos distribuidos en España por las vías comerciales normales, el cine ruso y soviético se seguía exhibiendo en festivales y ciclos organizados por instituciones sin ánimo de lucro. En los últimos veinte años varios festivales han supuesto un hito en esta historia y han permitido el estreno de algunas películas soviéticas no vistas todavía en España. Ejemplos de estas proyecciones son el Ciclo Andrei Tarkovsky organizado en 1988 por el Cine Club Universitario de Belagua, que dirigía por entonces Rafael Llano en la Universidad de Navarra. Permitió ver la obra completa de Tarkovsky por pri-

mera vez y contó con la presencia de la viuda y el hijo del director ruso (Larissa y Andréi Andreevich) en Pamplona. En esta misma ciudad, con ocasión del Festival de cine documental de Navarra, se proyectó en 1999 la obra de Sokurov, que hasta entonces no se conocía en España. Era un cine que mostraba ya sin tapujos algo que intuía la generación de la Edad de Plata y que Tarkovsky entendió como nadie: que el cine no era un arte fruto de la suma de otros artes, sino un arte nuevo. Y eso es quizá lo que le ha convertido en el mito de los más entusiastas cinéfilos, y en director de directores. En el 2004, la Filmoteca Española organizó el ciclo 'Hielos y deshielos: Otra historia del cine soviético (1926-1968)'. Este ciclo pretendió hacer justicia a los directores que las dos censuras nos habían evitado conocer. Se estrenaron películas de Gerstein, Fiodorov, también musicales y comedias desconocidas. Películas que mostraban el otro cine soviético, el de entretenimiento. Pero también mucho del cine documental hecho en la Unión Soviética, no sólo en Rusia, se desconocía en España. En el 2005 se organizó en La casa encendida de Madrid 'Ver sin Vertov', una muestra a cargo de Carlos Mugiro que supuso la mayor retrospectiva de cine de no-ficción hecha en España[495]. La muestra abarcaba desde 1954 hasta el 2004, y cubría producciones realizadas en muchas de las ex repúblicas soviéticas. Más de cincuenta documentales de directores como Herz Frank, V. Goulin, P. Kogan, N. Boromin, M. Romm, U. Brauns, S. Paradzhanov, A. Pelechian, Y. Podnieks, A. Sokurov, N. Mikhalkov, M. Goldovskaia, V. Semenjuk, V. Kossakovsky, Ni. Obukhóvich, A. Zagdansky, V. Kobrin, I. Seleckis, D. Zhelkovsky, S. Loznitsa, M. Dvorstsevoi. Entre los festivales recientes donde se han proyectado películas rusas y soviéticas destacan: El Festival de cine de San Sebastián; el Festival Posible de Barcelona, dedicado al cine de Europa Central y Oriental; y el Festival internacional de cine de Gijón, que en su última edición hizo una retrospectiva titulada Vientos del Este. En este último, pudieron verse de nuevo los títulos más emblemáticos del cine hecho en la época del deshielo, de Tarkovski y Makavejev, entre otros. Este Festival se organizó conjuntamente con la Filmoteca de Valencia y el Centro Galego das Artes da Imaxe (CGAI), donde también se proyectaron las películas. Fruto de estos festivales es el libro Vientos del Este, editado por

[495] MUGIRO, C., 2005, *Ver sin Vertov. Una introducción a cincuenta años de cine de no-ficción ruso y soviético (1954-2004)*. Madrid, La Casa Encendida

Carlos Losilla y J. E. Monterde, que recoge en su introducción el leitmotiv de la difícil distribución del cine ruso[496]:

> "Un cine bastante mal conocido en España, –escriben los editores– ya que sólo una ínfima parte de estas películas fueron distribuidas en nuestro país –y muchas de ellas bajo el minoritario amparo del "arte y ensayo", aunque la esforzada labor del cineclubismo palió en buena parte ese desconocimiento".

También la IV edición del Festival Internacional de cine documental de Navarra, Punto de Vista, que tuvo lugar en 2008, además de la Sección Oficial, se programó la retrospectiva 'La forma que piensa. Clásicos contemporáneos del cine-ensayo' y el ciclo 'Querido Andrei', que consistió en el estrenó de películas que tienen a Andrei Tarkovski como tema, destino e inspiración. La proyección del *Don Kihot* de Kozintsev, además de retomar las proyecciones de cine ruso en España interrumpidas durante décadas como vimos, coincidió con el regreso de muchos "niños de la guerra". Una generación que de manera quijotesca mantuvo vivos los vínculos entre las culturas rusa y española, con traducciones, montajes teatrales o mediante la labor de la distribución y doblaje del cine soviético. La generación de los hijos de aquellos 'niños de la guerra' toma ahora el relevo. El moscovita Algis Arlaukas Pinedo, hijo de española y lituano, es un buen ejemplo de esta generación. Licenciado en el VGIK en 1987, se instaló en Bilbao hace 15 años, y ha estado haciendo cine y televisión en España desde entonces. Se trata de otras vías y otros frutos de la llegada del cine "soviético" a España.

El cine ruso llegaba a España desde los años 20 del siglo pasado en cuentagotas, pero lo hacía de una forma entusiasta entre una minoría de cinéfilos que han mantenido a contracorriente en la sociedad el interés por uno de los cines más brillantes de la historia del séptimo arte. En los años previos a la II República fue gracias al grupo de intelectuales reunidos en torno a las sesiones del Cineclub español que tuvo como responsable a Luis Buñuel. Durante la segunda mitad del siglo XX, sólo algunas compañías incluyeron en sus catálogos producciones rusas: Filmófono a comienzos de los años treinta y Alta Films desde finales de los setenta. La inexistencia entre estos dos momentos de iniciativas comerciales serias (más allá de la programación de festivales, sesiones de cineclub, retrospectivas sobre directores rusos, cursos de verano o seminarios) manifiesta muy bien el

[496] LOSILLA, Carlos, y MONTERDE, J.E., eds., 2006, *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-95*, Institut Valenciá de Cinematografía, pg. 11

enorme vacío de intercambio cultural que se dio durante décadas entre ambos países. Se entiende así que la idea del alma común de Rusia y España, que tiene fuertes raíces literarias, no tenga un equivalente cinematográfico. Durante varias décadas el cine ruso visto en España había sufrido tanto los mecanismos censoriales del franquismo como los de las burocracias de la URSS. Existieron vías por las que se pudo saltar sobre estos mecanismos, pero hasta la muerte de Franco y la llegada de Gorbachov no cambió esta situación. Sólo entonces se pudo ver en España un cine del que se había oído hablar o se conocía indirectamente por festivales extranjeros. A pesar de todo, también en estos años de aislamiento motivados tanto por el franquismo como por el telón de acero, la cultura española no dejó de mirar hacia Rusia; y tampoco en la Unión Soviética se extinguió la influencia hispana. Los intentos de los gobernantes de romper esta relación tuvieron sus efectos, pero no pudieron eliminar lo más profundo de estos lazos comunes. Los itinerarios políticos opuestos seguidos a lo largo del siglo XX determinaron que ambos países sólo se hayan encontrado en algunas encrucijadas muy puntuales, que, como en la centuria anterior, se han construido sobre la base de influencias literarias, aunque fuera a través del cine. Este es caso de la tardía recepción fílmica de los grandes clásicos rusos a España o de la influencia de la literatura española del Siglo de Oro en Rusia, fundamentalmente el Quijote.

Cine postsoviético[497]

En la década de los 80 del siglo pasado las políticas de Perestroika, promovidas por Mijail Gorbachov, dieron impulso a la profunda transformación en los niveles político, económico, social y cultural. Las fronteras, antes impermeables para cualquier influencia occidental, se abrieron con la intención de unirse a la globalización mundial. Las políticas de 'glasnost' (apertura) proclamaban libertad de expresión permitiendo sacar a la luz los crímenes y las injusticias cometidas por los dirigentes de la URSS a lo largo de su historia, y los problemas sociales que azotaban el país. En estas condiciones la población vio tambalearse los pilares de la identidad nacional rusa, obligada a reconsiderar el

[497] BORISOVA, Anna, 2019, "Realismo grotesco en el cine postsoviético y su perspectiva pluralista de la identidad nacional", en *Arte y Sociedad*, Nº 16, Universidad de Murcia

paradigma de vida soviética, arraigado en la consciencia de los ciudadanos, desde la perspectiva de las nuevas posibilidades a su alcance. El acceso a la cultura occidental dio pie al replanteamiento de los valores existenciales. En el país Donde durante décadas la propiedad privada fue percibida como la enfermedad del capitalismo, surgieron los modelos de éxito basados en la acumulación de bienes. Asimismo, se dio impulso a la individualización de la sociedad. La felicidad y el disfrute personal se convirtieron en los principales objetivos en la vida. Otro golpe a la ya endeble estructura de la autodefinición de la nación rusa supuso la desintegración de la Unión Soviética al inicio de los años 90 y el nacimiento del nuevo Estado democrático. Esta liberación tan esperada derivó en la demonización del pasado comunista y, con ello, la desestimación del patrimonio cultural soviético, renegando de los cánones y las normas impuestas a la producción artística por el régimen anterior.

La industria cinematográfica reflejó los procesos descritos, primeramente, sumiéndose en la contemplación de la desolación social generalizada a través del género de 'Chernukha' (forma de demostrar la denuncia social, derecho que fue negado al pueblo ruso durante la época totalitaria)[498]. Seguidamente, una vez desmantelado el mito soviético, el cine intentó trazar nuevas vías de la autodefinición nacional. En este sentido, algunos directores se decantaron por la occidentalización de la cultura rusa, otros trataron de recuperar los dogmas del periodo zarista en la búsqueda de la misteriosa alma rusa. Incluso había quienes se sumieron en la profunda nostalgia por la seguridad de los tiem-

---

[498] *Chernukha* es un término popular originado a finales de los años 80 del siglo pasado, utilizado para describir la tendencia hacia la negatividad y el pesimismo tanto en las artes como en los *mass-media*. Derivada del vocablo ruso 'cherny' (color negro), la 'chernukha' comenzó siendo un fenómeno de la perestroika que rechazaba todo entusiasmo positivo hacia la cultura soviética oficial. Uno de los logros indiscutibles de la 'glasnost' de Gorbachov fue la puesta en cuestión a nivel nacional de la miseria y la violencia presente en la cotidianeidad soviética. En los medios de comunicación, la 'chernukha fue difundida principalmente por el programa televisivo vespertino '600 Segundos', presentado por Alexandr Nevzorov, que mostraba a la audiencia soviética la vida de las prostitutas y de los delincuentes, sin evitar las instancias violentas. Tanto en la literatura como en el cine la 'chernukha' se reflejaba en la descripción natural y obsesiva de las funciones corporales, la sexualidad y la violencia a menudo sádica, obviando las temáticas rusas más tradicionales, basadas en las emociones y en la compasión. Como ejemplo significativo tenemos la película de Vasilii Pichul *La pequeña Vera* (1988), que trata de una familia disfuncional en relación con la cual no escasean el alcoholismo, las luchas con navaja, los arrestos policiales y las discusiones a viva voz. Aunque este fenómeno significó al principio una boqueada de aire fresco en la estancada cultura de su tiempo. Pronto comenzada a ser rechazada para volver al sentimentalismo de antaño. [GENIS, Alexandr, 1999, ""perestroika as a Shift in Literary Practice", en GENIS, Al., EPSTEIN, M. y SLOBODANK, Vl., *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Berghan]

pos soviéticos. Sin embargo, nunca se perdió la esperanza de recuperar la unicidad identitaria del pueblo bajo nuevos o viejos postulados nacionalistas. En este contexto surgió una serie de filmes cuya narrativa los posicionó como herederos del género literario denominado 'realismo grotesco'[499]. Su discurso, que oscila entre la ironía y el drama, refleja el rechazo hacia los planteamientos esencialistas de subjetivación nacional, presentando una perspectiva alternativa de carácter pluralista. El término 'realismo grotesco' fue acuñado por Mijail Bajtín[500] en referencia al género de literatura medieval y renacentista que guarda sus raíces en la cultura cómica popular y la tradición carnavalesca. Según este autor, la principal característica de esta categoría literaria "*es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto*"[501]. Bajtín destaca que el rito del carnaval a lo largo de los siglos configuró una cosmovisión "*unitaria, pero compleja del pueblo*"[502], alternativa a las rígidas normas de vida dictadas por la Iglesia. Lo describe como una vía de escape a las condiciones duras de existencia, un espacio simbólico abierto a lo nuevo, a lo contradictorio y lo inesperado. A los dogmas religiosos, que pretenden ser inamovibles, se opone el carácter activo, espontáneo y dinámico de las expresiones populares, que rechazan la búsqueda de perfección o inmortalidad como objetivo existencial. Celebran la corporeidad como parte universal de la experiencia vital. Se trata de una suerte de parodia de la vida cotidiana que, sin embargo, no tiene connotaciones negativas, sino que se burla con el fin de contribuir a la reelaboración y renovación del mundo. Bajtín señala que la risa popular provocada por un festejo carnavalesco "*expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen*"[503].

Entre las principales características del realismo grotesco en la literatura Bajtín destaca el tono burlesco de la narrativa, la exageración de los rasgos de personajes y de situaciones, el desplazamiento de la perspectiva del relato hacia el Otro (cambio de papeles siguiendo la tradición carnavalesca) y la degradación de los personajes con el consiguiente énfasis en sus pulsiones carnales e intereses materiales. Asimismo, las obras que se adscriben a este género suelen incidir en el carácter impredecible del destino, que puede

[499] BARRIOS, J.L., 2008, "El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación", en *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Plata
[500] BAJTIN, op. cit ; ZAVALA, Lauro, 2010, "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", en *Revista Casa del Tiempo*, vol. 4, Nº 30, pp. 65-68
[501] BAJTIN, op. cit., pg. 20
[502] Ibid., pg. 12
[503] Ibid., pg. 14

dar un giro inesperado en cualquier momento. La idea central consiste en que, teniendo en cuenta que nuestra suerte puede cambiar en un instante, hay que disfrutar de la vida aquí y ahora. Es importante mencionar que desde sus orígenes el carnaval, como acción popular cercana a la representación teatral, pero carente de escenario o separación entre el público y los actores, se encontraba anclado entre el arte y la vida. Asimismo, los personajes más característicos de la cultura cómica medieval eran los bufones. Ellos, en cierta manera, llegaron a traspasar los límites entre el carnaval y la vida cotidiana, permaneciendo en el imaginario colectivo como acompañantes de los reyes y la aristocracia. En este sentido, no interpretaban un papel mientras duraba la obra, sino que vivían en él, se convertían en uno con su personaje situándose en el umbral entre el arte y la vida, entre lo ideal y lo real. Al hilo de ello, Bajtín afirma que: durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta (sin escenario, sin tablado, sin actores, sin espectadores, es decir sin los atributos específicos de todo espectáculo teatral) su propio renacimiento y renovación sobre la base de mejores principios. Aquí la forma efectiva de la vida es al mismo tiempo su forma ideal resucitada[504].

Este argumento se conecta con el razonamiento de Zygmunt Bauman sobre la vida moderna vista como una sucesión de partidas en las cuales los jugadores deben mostrar su aptitud para adoptar las estrategias adecuadas con el fin de aumentar las posibilidades de ganar y minimizar los riesgos[505]. En un mundo así, "nada es plenamente predecible y controlable, pero nada es tampoco totalmente inmutable e irrevocable" 9 . El juego fluye y los jugadores se definen a sí mismos por la suerte que les ha tocado en ese momento. Cualquier medio es bueno para ganar, ya que el hecho de que "*esto es solo un juego […] absuelve a la conciencia por falta de escrúpulos*". Una vez terminada la partida, todo comienza de cero, sin remordimientos ni rencores, porque perder no condiciona el final de las próximas jugadas. La metáfora que elige Bauman refleja a la perfección la existencia del sujeto contemporáneo inmerso en un entorno mutable. Su identidad fragmentada y carente de anclajes se asemeja a un puzzle que tiene infinidad de combinaciones posi-

[504] Ibid., pg. 10
[505] BAUMAN, Zygmunt, 2011, "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad", en HALL, Stuart (coord.) et al., *Cuestiones de la identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 40-68

bles, ya que debe adaptarse a las circunstancias cambiantes. En un mundo que se transforma rápidamente, enfrentarse a los desafíos de la vida, como si de aventuras o juego se tratara, puede ser la única alternativa para conservar la cordura[506].

Como hemos mencionado anteriormente, la disolución de URSS desencadenó una profunda crisis en el ámbito de la autodefinición nacional rusa. El sujeto soviético se concebía como una diminuta pieza en la enorme máquina del Estado comunista, un ser sumiso al poder, aunque activo y responsable en la vida social. Debía carecer de aspiraciones personales, priorizando siempre el beneficio colectivo. Desde luego era imposible que la totalidad de la población se ajustara a este ideal, pero el mecanismo de propaganda se esforzaba por educar al pueblo en los valores definidos. Como consecuencia, lo que contaba era la identidad colectiva, siempre en detrimento de la individual. La caída del régimen totalitario y el consiguiente rechazo de su rígida ideología dejaron un enorme vacío en cuanto a los referencias para la construcción identitaria del pueblo. El primer paso hacia la conformación del nuevo sentido del ser ruso consistió en desmantelar el mito soviético. En el ámbito cinematográfico, el género de la *chernukha* se ocupó de reflejar las problemáticas sociales presentes en el país, pero veladas antes por la censura[507].

Las películas de 'chernukha' presentaban un panorama desolador de un pueblo desencantado por los ideales del comunismo, pero incapaz de superar su herencia en ausencia de otros referentes morales y éticos válidos. A mediados de los 90, en los círculos cinematográficos empezó a discutirse la necesidad de volver a crear obras capaces de entretener e inducir valores positivos al individuo. En consecuencia, a caballo entre las dos tendencias, aparecieron los filmes que, aparte de revelar los problemas existentes, vislumbraban la posibilidad de un futuro mejor. Asimismo, respondiendo a las exigencias del momento, el género de la comedia empezó a recuperar el terreno perdido durante la década negra. Estas películas, entre las cuales podríamos destacar *Kurochka-Riaba* (1994) de Andrei Mikhalkov-Konchalovsky, *Amor ruso* (1995), de Yevgeniy Matveev, *Shyrli-Myrli* (1995), de Vladimir Menshov, *Ventana a París* (1993), de Yuriy Mamin, *Todo va*

[506] Cfr. Nuestra referencia al 'juego simbólico' en la relación que se establece entre el film y su espectador. *Vid. supra*

[507] VOROBIYOVA-RAY, Kira, 2010, *The Capitalist Elephant in Kremlin: Surges of 'cherukha' in Post-Soviet Cinema and Television*, Carlton University ; SHCHERBENOK, Andrei, 2011, "This Isn't a Pipe. Soviet Historical Reality and Spectatorial Belief in Perestroika and Post-Soviet Cinema", en *Slavonica*, vol. 17, Nº 2, pp. 146-156 ; TOYMENTSEV, S., 2022, "The Birth of Naturalist Violence in the Russian Chernukhi", en CHOE, S., *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Springer International Publishing, pp. 275-295

a salir bien (1995), de Dmitri Astrahan, o *Particularidades de la caza nacional* (1995), de Aleksandr Rogozhkin relatan en clave de humor la lucha de las familias o comunidades por reestablecerse en un entorno hostil del país sumido en la inestabilidad económica, política y social. Alexander Prokhorov, en su ensayo 'Source from Family Reintegration to Carnivalistic Degradation: Dismantling Soviet Communal Myths in Russian Cinema of the mid-1990s', afirma que este fue el momento en que el cine postsoviético apostó por las obras que mostraban rasgos característicos del realismo grotesco. El autor apunta que el final de la batalla que retrataban los filmes mencionados determinaba en gran medida su pertenencia a este género. Así, las obras de línea humanística apostaban por la feliz resolución de todos los desajustes de la vida, cuando las de realismo grotesco expresaban sus dudas sobre la posibilidad real de volver a construir en Rusia una conciencia social con valores nacionales unificados y sólidos. Por otro lado, Prokhorov subraya que la crítica social, presente en las películas herederas de la tradición carnavalesca, se expresa de manera que permite al espectador distanciarse del problema e, incluso, reírse de él. La degradación exagerada de los personajes y lo absurdo de los acontecimientos relatados ofrece un filtro de distorsión necesario para asimilar la dura realidad del momento. Este teórico consigue trazar paralelos entre las características que Bajtín atribuye a la tradición carnavalesca en las expresiones literarias medievales y renacentistas y los planteamientos fílmicos vinculados a la búsqueda de la identidad nacional en la época postsoviética[508].

Prokhorov establece una lista de películas que considera representativas dentro de esta tendencia cinematográfica, entre las cuales destaca a *Musulmán* (1995), de Vladimir Khotinenko, y *Particularidades de la caza nacional* (1995), de Aleksandr Rogozhkin. El primero de estos títulos, un drama estrenado a mediados de los años 90, cuenta la historia del soldado ruso Kolya Ivanov convertido al islam durante su cautiverio en Afganistán. De vuelta a su pueblo natal, tras siete años de ausencia, Nikolai encuentra un panorama desolador de un país en plena transición. Sin embargo, ni las condiciones del mercado libre, ni el cambio en los paradigmas ideológicos que marca el paso del ateísmo mezclado con los postulados comunistas a las creencias del cristianismo ortodoxo, consiguen transformar el estilo de vida de la población, sumida en todo tipo de vicios. La pobreza generalizada, la ausencia de las esperanzas para el futuro o de claros indicadores morales agravan el panorama social. Así, la mayoría de los personajes masculinos se encuentran en

[508] DONDUREI, Daniil, 1999, "The State of National Cinema (December of 1997)", en BEUMERS, Birgit (ed.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, LonDon, I. B. Tauris, pp. 46-50.

permanente estado de embriaguez. Las mujeres parecen estar acostumbradas a sacar adelante a sus familias sin apoyo de los hombres e, incluso, a pesar de ellos, ya que intervienen constantemente destruyendo lo poco que tienen durante las peleas bajo los efectos de alcohol. El padre de Kolya se ha suicidado y su hermano mayor es un ex presidiario alcohólico, a quien su madre se ve obligada a cuidar. Su antigua novia, Vera, utiliza su atractivo sexual para lograr la protección de los que tienen el poder en el pueblo y, por tanto, mejor posición económica[509]. En estas circunstancias de supervivencia, el lado espiritual de la vida queda desatendido y los ritos religiosos practicados por los habitantes del pueblo carecen de significado para ellos, son actos automáticos llevados a cabo para sentirse parte de la comunidad. El único verdadero Dios para ellos es el dinero, algo que se evidencia en una de las últimas escenas de la película en la que la gente se tira al río para recoger los billetes que flotan en él, comportándose como unos animales salvajes. Sólo el protagonista que profesa el islam parece percatarse del vacío espiritual que experimentan sus compatriotas. Kolya tiene una fe inquebrantable y sigue las normas morales a rajatabla, a pesar de las constantes tentaciones que sufre de su entorno. Intenta trasmitir sus valores a todo aquel que quiera escuchar, pero la gente rechaza sus creencias. Se convierte en un marginado en su propia casa, en un extranjero en su patria, en el Otro rechazado por todos. Incluso su propia madre se da cuenta de que su hijo no tiene cabida en la comunidad y le pide que se vaya para evitar más violencia. Al final la situación se hace insostenible y tiene un desenlace trágico. Un excomandante de Nikolai le dispara y lo mata tras la negativa de éste a persignarse. De esta manera, el único personaje del filme que parece realmente saber quién es en realidad y cuál es el camino correcto en la vida es asesinado y el pueblo queda condenado a sumirse en la permanente confusión identitaria.

A pesar de que Prokhorov adscribe esta película al realismo grotesco, consideramos que sólo presenta algunas características del susodicho género. En efecto, el film se centra en mostrar la completa degradación de los habitantes de un país que atraviesa profunda transición en todos los ámbitos de la vida. Refleja cómo sucumben a los vicios carnales y se asemejan a los animales salvajes en sus pulsiones, alejándose cada vez más de la esfera espiritual. En este sentido, la película es fiel a la tradición carnavalesca que pone al límite los rasgos terrenales de la humanidad. Sin embargo, la situación que se muestra carece de dinamismo, cambian solamente las apariencias, cuando la esencia de las interac-

[509] SHCHERBENOK, Andrei, 2009, "Russian/Soviet Screened Sexuality: An Introduction", en *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 3, Nº 2, pp. 135-144

ciones sociales se mantiene sin variaciones y tiende a volver a este estado estático tras las perturbaciones que ocasiona el regreso de Nikolai. El pueblo abraza la religión ortodoxa, pero la practica de manera superficial, sin comprender todas sus implicaciones. Lo mismo pasa con las nuevas leyes del mercado. Se asumen con resignación sus consecuencias, en su mayoría negativas, en la vida diaria de los campesinos. Nadie se pregunta si existe la posibilidad de mejorar la situación. Por tanto, no se abanDonan a la mentalidad soviética, sino que se ajustan algunos de sus aspectos a las particularidades del nuevo régimen. Por otro lado, a pesar de que el tono del filme se sitúa en la frontera entre la sátira y la tragedia, su final dramático no deja ningún atisbo de esperanza. La negación alcanza su absoluto y no hay vuelta atrás. Por tanto, la función regeneradora de la crítica que invade el realismo grotesco no se manifiesta en esta obra de Khotinenko. Aquí lo único que podría interpretarse como renovación es el hecho de que el Otro que amenazaba con unir al pueblo bajo en un nuevo paradigma identitario queda eliminado y así se restablece el frágil equilibrio logrado a través del caos de incertidumbre y confusión en las identificaciones. En estas condiciones todo se convierte en un juego carente de consecuencias en el nivel moral, un estado instaurado en la modernidad líquida de Bauman[510].

Otra de las películas que Prokhorov enmarca dentro del género de realismo grotesco es *Particularidades de la caza nacional*, de Alexandr Rogozhkin. Rodada en 1995, fue la primera comedia postsoviética que consiguió un gran éxito de la audiencia y derivó en la creación de una serie de secuelas creadas en los años posteriores -*Operación 'Feliz Año Nuevo'* (1996), *Particularidades de la pesca nacional* (1998), *Particularidades de la caza nacional en invierno* (2000). Esta obra cinematográfica refleja las aventuras de un grupo variopinto de hombres que se reúnen para disfrutar de unos días de caza en la finca de un guarda forestal. Uno de los protagonistas es un joven finlandés llamado Raivo que se documenta para un libro sobre la caza rusa. Imagina que va a participar en un rito de entretenimiento típico de los aristócratas rusos, semejante a los descritos en la literatura clásica ; sin embargo, sus expectativas chocan contra la realidad que le hace olvidar su objetivo inicial. Entre los persona-jes que lo acompañan se encuentra un traductor, un general de la armada rusa, dos policías, un escritor y un guarda forestal. Lo único que tienen en común estos hombres es el amor por el vodka que parece borrar todas las diferen-

[510] BAUMAN, Zygmunt, 2003, *Modernidad líquida*, México, Fondo de la Cultura Económica

cias que existen entre ellos. Incluso les permite superar la barrera lingüística, ya que pasado cierto umbral de ebriedad, empiezan a comunicarse sin problemas con el chico finlandés, quien por supuesto no habla ni entiende ruso. Al hilo de ello, Prokhorov afirma que "*la confusión de los rituales (de la caza, de la bebida) y lenguajes produce una narrativa volátil sobre las particularidades de la identidad rusa*". El consumo de alcohol desencadena en los protagonistas los comportamientos que los asemejan a los animales que intentan cazar. Sin embargo, cuanto más se parecen a las bestias, más unidos se sienten. El leitmotiv de toda esta confusión es que más allá de las diferencias culturales, todos tenemos nuestras pulsiones carnales. Ni el joven finlandés, ni los hombres rusos aprenden el idioma del Otro, pero al final llegan a establecer una comunicación fluida y entablar una amistad sincera. Las experiencias universales como el sexo, la resaca o la emoción que proporciona el peligro crean vínculos humanos superficiales, pero suficientes para crear una comunidad temporal. Raivo fantasea con participar en la caza del lobo tal y como ésta se celebraba por la élite en la época de Tolstoi y su sueño choca con la realidad de una fiesta constante de embriaguez organizada por los miembros del grupo peculiar y presentada por ellos como preparación para los desafíos de la aventura. De esta manera, el director descarta la vuelta a los valores pre-revolucionarios, cuya principal fuente era la literatura clásica rusa, como base para la construcción de la identidad nacional postsoviética.

Existen opiniones que apuntan al origen occidental de las ideas filosóficas humanistas expresadas en las obras de autores como Tolstoi, Dostoevsky, Turgeniev. En consecuencia, sus planteamientos moralistas se alejan de la realidad de la vida en sus respectivas épocas. En efecto, aparte del joven finlandés, ningún personaje expresa nostalgia por el pasado cultural del imperio ruso. Es más, el guarda forestal Kuzmich, que encarna el estereotipo de la misteriosa alma rusa, hace referencia a la sabiduría oriental, incluso tiene un jardín de piedras montado en su huerto. Otros miembros del grupo simplemente no muestran interés alguno por la parte espiritual de la vida, aunque respetan las excentricidades de su anfitrión. De esta manera, Rogozhkin cuestiona la propia posibilidad de la existencia de un único modelo de identidad nacional, creado bajo un lema ideológico o espiritual. Sin embargo, su perspectiva es más positiva que la de Khotinenko en la mencionada *Musulmán*. Los personajes de el film que comentamos son capaces de encontrar formas un tanto paradoxales, pero efectivas de convivencia. Se unen para una partida en el juego de la vida y consiguen entenderse unos a otros a pesar de sus diferencias. Por

tanto, esta obra sugiere que en el mundo actual la colectividad homogénea como sistema de la construcción nacional queda obsoleta en beneficio de la diversidad unida por un propósito momentáneo. Rogozhkin retoma la misma línea del pensamiento en las siguientes películas de la serie sobre particularidades. La presencia del "Otro", un extranjero que proporciona la perspectiva de la realidad nacional desde fuera, es una constante en toda la serie, aunque progresivamente pierde importancia en la narrativa. ipción se parece a Rusia. Los personajes de Rogozhkin están llenos de contradicciones y, por tanto, la única particularidad nacional que señala su filme es la diversidad inherente a su tejido social . Por otro lado, compartimos la observación de Prokhorov, según la cual las adaptaciones cinematográficas del realismo grotesco suelen recurrir al desplazamiento del punto de mira hacia los ojos del Otro, que permite al espectador distanciarse de la situación y, de esta manera, asimilar verdades dolorosas sobre su propio mundo. En este sentido, a pesar de que en el estudio de Prokhorov se da muy poca importancia a esta producción, consideramos que la película *Cuckoo* (2002) se encuentra en la cúspide de las obras de Rogozhkin realizadas en el marco de este género fílmico. La historia se desarrolla al final de la Segunda Guerra Mundial en la zona fronteriza entre URSS y Finlandia y sus protagonistas son un soldado ruso, un francotirador finlandés y una mujer suomi. Los dos militares son condenados por traidores y se salvan de milagro, encontrando cobijo en la cabaña de Anni. Al inicio de la película el ruso, confundido por el uniforme nazi del chico finés, lo considera un enemigo y, por tanto, intenta matarlo. La situación se agrava ya que no se entienden entre ellos, aunque siguen tratando de comunicarse en sus respectivos idiomas. Asimismo, la chica elige al joven finlandés como su amante y surgen celos entre los hombres. Finalmente, el soldado ruso consigue herir a su adversario, pero se arrepiente inmediatamente, al darse cuenta de que la guerra se había acabado y ya no tienen que ser enemigos. Lo trae de vuelta a la casa de Anni y ella le salva la vida. La película está llena de situaciones cómicas debido a los constantes malentendidos entre los tres personajes. Por otro lado, la proximidad de la muerte les desinhibe impulsando a disfrutar de los simples placeres que les proporciona la vida. Así, Anni comparte la cama con ambos hombres intentando recuperar los años de abstinencia sexual en ausencia de su marido. Les prepara comidas como si fueran una gran familia. También trabajan juntos preparándose para el duro invierno. Al final del filme se separan, despidiéndose sin remordimientos ni rencores. La consecuencia positiva de este encuentro son los dos hijos que tiene la mujer y a los que les cuenta la historia de sus padres en la última escena. Esta obra presenta todos

los elementos de la tradición carnavalesca descrita por Bajtín. Por un lado, los tres personajes encarnan a los Otros, son marginados por sus propios pueblos[511]. Y, de otra parte, la degradación de los personajes producida por la guerra deriva hacia una renovación de la vida que surge tras su encuentro fortuito. La cultura los separa, pero la naturaleza humana los une y consiguen entablar un intercambio positivo a pesar de sus diferencias. De nuevo se evidencia el discurso de Rogozhkin, que rechaza la unicidad de las perspectivas culturales o ideológicas como el camino de construcción de identidad nacional postsoviética.

Este enfoque se opone a los postulados nacionalistas, destacando el valor de la riqueza intercultural. Se adscribe así al pensamiento constructivista de la identidad cultural, que atiende la especificidad del mundo actual cambiante. Cabe remarcar que en la actualidad el realismo grotesco está desapareciendo del cine ruso, que desde finales de los años 90 se están volviendo a incorporar los elementos de adoctrinamiento ideológico. En relevo de los dogmas comunistas viene la cultura presoviética como principal referente de identificación en el nuevo rumbo neo-imperialista en la búsqueda de la identidad nacional. Como consecuencia, aparecen películas que rescatan la función educativa de la producción cinematográfica. Daria Kabanova señala que este cambio responde a la intención de restablecer la continuidad de la cultura rusa, a pesar de suponer un completo rechazo hacia la herencia del periodo soviético[512]. La autora apunta que la importancia del cine en la construcción de la ideología nacional se hizo evidente en 1992, cuando Stanislav Govorukhin realizó el documental *Rusia que hemos perdido*. A su vez, McCausland afirma que el título de esta película se convierte en la expresión de la nostalgia por Rusia, tal como podría haber sido si no hubieran llegado al poder los bolcheviques. Como las manifestaciones más claras de esta añoranza podríamos nombrar los filmes *Barbero de Siberia* (1998) y *La insolación* (2014), realizados por famoso director Nikita Mikhalkov, y *Almirante* (2008) de Andrey Kravchuk[513]. En estas obras la pretensión de revelar los misterios de alma rusa deriva hacia la construcción de un nuevo mito que idealiza los valores de Rusia pre-revolucionaria. Yana Hashanova valora este gesto de los cineastas

[511] NORRIS, Stephen, 2008, "Fools and Cuckoos: The Outsider as Insider in Post-Soviet War Films", en NORRIS Stephen M. y TORLONE Zara M., ed., *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, pp. 142-162

[512] KABANOVA, Daria S., 2011, *Sites of memory: soviet myths in post-soviet culture*, University of Illinois at Urbana-Champaign

[513] McCAUSLAND, G., 2006, *The Post-Soviet Condition: Cultural Reconfigurations of Russian Identity*, University of Pittsburgh

como un intento de condicionar la identidad nacional presente y futura por la reconfiguración simbólica del pasado[514]. De esta manera, la nueva tendencia fílmica se opone a aceptar la diversidad de la sociedad actual, insistiendo en crear un nuevo sistema de alienación ideológica que fortalece el espíritu nacionalista.

[514] HASHAMOVA, Yana, 2007, *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*, Exeter, Intellect Ltd.

Directores de cine rusos y soviéticos más notables[515]

Ilia Naishuller

Comenzó su carrera como músico, tocando en la banda Biting Elbows y dirigiendo el vídeo musical de ese grupo, *Bad Motherfucker* (2013), que se hizo viral con más de 150 millones de visitas y fue incluso elogiado por el también cineasta Darren Aronofsky, de nacionalidad norteamericana. Ese fue el punto de inflexión en el que Naishuller decidió iniciar su carrera propia como director, realizando la película de acción *Hardcore Henry* (2015). El film fue estrenado en el Festival de Cine de Toronto y obtuvo allí el premio de la audiencia. El vídeo musical *Kolshchik*, que Naishuller dirigió para la banda Leningrad en 2017 ganó el primer premio de ese estilo en Berlín, siendo nominado, además, para la especialidad de 'Best Concept'. En 2021 dirigió *Nobody*, una película de acción de producción norteamericana y logró un rotundo éxito tras el paréntesis de COVID-19. De los 7 a los 14 años de edad residió en Londres y asistió a clases de 2ª Enseñanza en dicha ciudad. Estudió en la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York y allí entabló relaciones con cineastas con los que más tarde colaboraría. Se le acredita asimismo como guionista, director, productor y actor,

[515] SHAMPOROVA, Yulia, 2022, "30 directores de cine rusos cuyo talento es brillante o son, directamente, genios", en *Russia Beyond*, Internet

Anna Melikián

Premiada en numerosos festivales de cine internacionales, Melikián es una de las directoras contemporáneas más interesantes. Estudió en la Universidad de Cinematografía del Estado de Rusia, Moscú, donde le otorgaron el Premis Santa Anna por *Poste restante* (2000). Tras graduarse en sus estudios hizo varios trabajos para GosKino. Durante la década de los años 90 estuvo trabajando como directora de varios programas televisivos. Entre sus películas más conocidas tenemos *Rusalka* (2007), *Sobre el Amor* (2015) y *Estrella* (2014). En 2008 Melikián obtuvo el Premio Fipresci en el Festival de Cine de Berlín, y el de Mejor Director Extranjero en el Festival de Cine de Sundance por *Rusalka*, tras lo cual la revista Variety del Sundance Film Festival la incluyó en la lista de los 10 mejores directores de cine a los que seguir la pista. Algunas de sus realizaciones:

2000
- *Porte restante*

2007
- *Mars*
- *Mermaid*

2014
- *Star*

2015
- *About Love*

2020
- *The Three*
- *Tenderness*
- *Fairy*

Kiril Serebrennikov

Serébrennikov, uno de los más famosos directores de cine y teatro rusos modernos, es el director del popular teatro de vanguardia de Moscú, el Centro Gogol. Entre sus

películas aclamadas por la crítica se encuentran *Hacerse la víctima* (2006), *El día de Yuri* (2008), *Traición* (2012) y *El estudiante* (2016), que fue elegida para el Prix un Certain Regard de Cannes y cuya partitura musical fue premiada por la Academia de Cine Europeo.

Alexéi Uchitel

Hijo del documentalista Yefim Uchitel. Tras graduarse, en 1975, en el VGIK realizó documentales en Leningrado (actual San Petersburgo). En 1990 fundo su propio estudio cinematográfico, Rock, y debutó como director con *Giselle's Mania*. El año 2000 obtuvo los premios Nika y y Kinotaur, así como el Crystal Globe por *His Wife's Diary,* acerca del escándalo amoroso de Ivan Bunin. Ese mismo año su film *The Stroll* fue seleccionada en el 25º Festival Internacional de Moscú. Su realización de 2005 Dreaming of Space obtuvo el galardón Golden George en la 27ª Edición de ese mismo evento ; en 2006 participó como jurado en la 28ª Edició. Su película de 2010 The Edge, acerca de los exiliados a Siberia durante la guerra, fue nominada para el premio a la Mejor Película en lengua Extranjera de los Oscars. Break Loose (2013) fue proyectada en el Festival Internacional de Toronto de ese año.

Uchitel causó una profunda división en Rusia en 2017 al realizar *Matilda*, que causó un gran escándalo en algunos sectores por su representación de la historia de amor romántico entre el emperador Nicolás II y la primera bailarina Matilda Kshesínskaia. Aunque los documentos históricos oficiales no aclaran la naturaleza exacta de su relación (si fue una amistad platónica o una historia de amor apasionada), Uchitel eligió la segunda versión. Los creyentes ortodoxos, sin embargo, están indignados con su planteamiento. En el año 2000, la Iglesia Ortodoxa canonizó a Nicolás y su familia como santos mártires por su ejecución a manos de los bolcheviques en Ekaterimburgo en 1918. La película, sin

embargo, muestra a un Nicolás poco santo como joven príncipe heredero antes de ascener al trono ruso.

ladímir Menshov

Menshov es uno de los pocos directores rusos que ganó un Óscar a la mejor película en lengua extranjera, en 1981 por Moscí no cree en las lágrimas. La película es la historia de una mujer abandonada por su novio tras enterarse de que está embarazada. Un poco de alivio a su dura vida lo encuentra en su éxito profesional, abriéndose camino hasta ser jefa de una gran empresa industrial, así como una buena madre para su hija adolescente. Al final, encuentra el verdadero amor. Antes de su histórico encuentro en 1985 con el líder soviético Mijaíl Gorbachov, el presidente estadounidense Ronald Reagan, antiguo actor, vio varias veces *Moscú no cree en lágrimas* para entender mejor el alma rusa.

Eldar Riazanov

Fue un director de cine, guionista, Actor, poeta, dramaturgo, presentador de televisión, profesor y productor. Sus comedias populares, satirizando la vida diaria de la Unión Soviética y de Rusia, son ampliamente celebradas. Durante décadas, las celebraciones rusas de Año Nuevo no se podrían haber imaginado sin la película de Riazánov *La*

ironía del destino, o ¡disfrute de su baño! (1975). Esta película no fue el único éxito de Riazanov, que realizó muchas buenas comedias de la época soviética. Entre las más populares están *Cuidado con el coche (1966)*, *Las increíbles aventuras de unos italianos en Rusia (1974)* y *Idilio de oficina (1977)*), El garaje (1979) y Un romance despiadado (1984). Se especializó principalmente en tragicomedias. Recibió el Premio Nacional en 1977 y fue nombrado Artista del Pueblo de la URSS en 1984. Ganó el Premio Nika al mejor director en 1991 por la película El cielo prometido. Su primer largometraje, *Noche de carnaval* (1956), se ganó rápidamente el estatus de película de culto, y también fue galardonado con una distinción especial en el Festival Internacional de Cine de Edimburgo.

Serguei Soloviov

Director de cine y teatro, productor y actor aclamado por la crítica, las películas más famosas de Soloviov son: *La rosa negra es un emblema del dolor, la rosa roja es un emblema del amor (*1989), *Assa* (1987), y su secuela, *Assa 2* (2007), y otras. Con *Assa*, el director hizo una importante contribución a la promoción del movimiento de rock underground de la época de la Perestroika, invitando a músicos conocidos como Víktor Tsói a protagonizar la película, y utilizando música de rock soviética en las bandas sonoras, por ejemplo, Borís Grebénshchikov y su banda Akvarium. Soloviov ganó el Oso de Plata como mejor director en el 25º Festival Internacional de Cine de Berlín en 1975 por *Cien días después de la infancia*. Fue profesor en el Instituto de Cinematografía Gerasimov y presidente de la Unión Cinematográfica de Rusia de 1994 a 1997. El año 2000 participó como jurado en el 22º Festival Internacional de Cine de Moscú.

Leonid Gaidai

A Gaidái se le podría llamar el rey de la comedia soviética, porque sus héroes, sencillos y encantadores, se ganaron el reconocimiento y el amor del pueblo soviético. Realizó la comedia soviética más popular de la historia, *El Brazo de diamantes* (1968), así como éxitos como *Operación Y y otras aventuras de Shúrik* (1965), *La prisionera del Cáucaso, o Nuevas aventuras de Shúrik* (1966), *Iván Vasílievich cambia de profesión* (1973), *Las doce sillas* (1971), y muchas otras.

Alexander Drankov

La historia del cine ruso comenzó a principios del siglo XX, una década antes de la Revolución de 1917, cuando Alexander Drankov abrió su propia productora cinematográfica, especializada en la realización de boletines de noticias que recogían muchos acontecimientos importantes, incluso con Lev Tolstói y el último gobernante de la Rusia Imperial, el zar Nicolás II. Drankov fue también el director de la primera película hecha en Rusia, *Stenka Razin*, que se estrenó el 28 de octubre de 1908; una fecha que se celebra tradicionalmente como el cumpleaños del cine ruso. A partir de este día, la industria cinematográfica nacional ha tenido una larga historia de altibajos.

Serguei Bondarchuk

Fue un director de cine, guionista y actor soviético. A la edad de 32 años se convirtió en el actor soviético más joven en conseguir la máxima distinción, el Artista del Pueblo de la URSS. De su obra destaca el film bélico *El destino de un hombre* (1959), pe-ro la fama de Bondarchuk en Occidente se remonta a la producción épica de *Guerra y paz*, basada en la novela homónima de Lev Tolstoi. Esta película, cuyo metraje total original superaba las cinco horas, tardó casi siete años en terminarse y le valió a Bondarchuk, quien además de la dirección se encargó de interpretar un papel, el Oscar a la Mejor Película de Habla No Inglesa de 1968. Esta película en cuatro partes se considera la mejor adaptación a la pantalla de dicha gran novela, y fue la película más cara jamás realizada en la Unión Soviética. El Ministerio de Defensa soviético formó un regimiento especial de caballería de 1.500 jinetes para realizar las escenas de batalla de la película, y esta unidad participó en muchas películas posteriores. La producción de *Guerra y Paz* requirió elementos de las colecciones de 58 museos de todo el país. Además, más de 40 empresas estatales soviéticas fabricaron armas y equipos de época: 9.000 trajes, 12.000 shakos, 200.000 botones, así como réplicas exactas de medallas y armas rusas y francesas. Otras realizaciones de Serguei Bondartchuk son *Waterloo* (1970) y la película bélica *Lucharon por su patria* (1975), en 2 largometrajes. Trabajó también con Roberto Rossellini en la película antibelicista *Era notte a Roma* (‘Fugitivos en la noche’, 1960).

Ojos negros

Nikita Mijalkov

Mijalkov estudió interpretación de niño en el Teatro de Arte de Moscú y después en la Escuela Schukin del Teatro Vajtangov. Todavía estudiante, apareció en la pelícu-la *Un paseo por Moscú* (1964), de Georgui Daneliya, así como en *Nido de hidalgos* (1969), dirigida por su hermano Andrei Konchalovski. Tras ser expulsado de la Escuela Schukin por trabajar en el cine, acudió al VGIK (Instituto Estatal Pansoviético de Cinematografía), donde estudió dirección a las órdenes de Mijail Romm, maestro también de su hermano. Dirigió su primer corto, *Vuelvo a casa*, en 1968, y otro en su graduación: *Un día tranquilo al final de la guerra* (1970). Mijalkov había aparecido en una veintena de películas,

incluyendo la de su hermano *Tío Vanya* (1972), antes de colaborar en el guion, dirigir e interpretar su primera obra, *En casa entre extraños* (1974), un western rojo ambientado en la Guerra Civil. Consiguió reputación internacional con su segunda obra, *Esclava del amor* (1976). Desarrollada en 1917, narraba los esfuerzos de un equipo de rodaje por realizar un melodrama mudo en un balneario mientras la revolución rusa estallaba a su alrededor. La película fue aclamada internacionalmente tras su estreno en los Estados Unidos.

El siguiente film de Mijalkov, *Una oieza inacabada para piano mecánico* (1977) era una adaptación de 'Platonov', una obra temprana de Lev Tolstoi. Fue ganadora del primer premio en el Festival de Cine de San Sebastián. En 1978, mientras protagonizaba el film épico de su hermano *Siberiada*, Mijalkov realizó *Cinco tardes*, una historia de amor acerca de una pareja separada por la 2ª Guerra Mundial, o Gran Guerra Patria, como se la denomina en Rusia, que se reencuentra tras 18 años. El siguiente film de Mijalkov, *Oblomov* (1980), estaba basado en la homónima novela de Ivan Goncharov acerca de un perezoso joven noble que se niega a dejar su cama. *Parientes* (1981) es una agradable comedia acerca de una mujer provinciana en Moscú envuelta en los complicados enredos de sus parientes. *Sin Testigos* (1983) sigue la larga conversación nocturna entre una mujer y su exmarido, accidentalmente encerrados en una habitación. Al inicio de los 80, Mijalkov reasumió su carrera como actor, apareciendo en la popular *Estación para dos* (1982) del citado Eldar Riazanov y en *Un romance cruel* (1985), del mismo director. En ese periodo también interpretó el papel de Henry Baskerville en la versión de la televisión soviética de *El perro de Baskerville*, según la novela de Arthur Conan Doyle. También actuó en sus propias películas de esa época, y especificadas. Incorporando varios relatos cortos de Anton Chejov realizó *Ojos negros* (1987), protagonizada por Marcello Mastroianni, que gira alrededor de un hombre mayor que cuenta la historia de un amor que tuvo en su juventud con una mujer a la que ha sido inca-paz de olvidar. El film fue aclamado internacionalmente, recibiendo Mastroianni el premio al Mejor Actor en el Festival de Cannes, así como también la nominación a un premio Oscar de Interpretación.

El siguiente film de Mijalkov, *Urga, territorio del amor* (1992), transcurría en el poco conocido mundo de los mongoles que viven en la frontera entre Rusia y China. Recibió por esa película el León de Oro del Festival de Cine de Venecia y fue nominado al premio Oscar a la Mejor Película en Lengua Extranjera. *Anna: 6-18* (1993), documenta

el crecimiento de su hija Anna mientras transita de la infancia a la madurez. La más famosa producción de Mijalkov hasta la fecha, es decir *Quemado por el sol* (1994), está ambientada en la tensa atmósfera de la época de las purgas de Stalin. En el 2000, *Quemado por el Sol* era la película más rentable producida en la Europa del Este. Mijalkov utilizó lo recaudado con este film para financiar su mayor producción épica hasta la fecha, *El barbero de Siberia* (1998). La película, que abrió el Festival de Cannes de ese año, se diseñó como una extravagancia patriótica de consumo doméstico. Estaba protagonizada por Julia Ormond y Oleg Menshikov (un habitual de Mijalkov), mientras que el director aparecía como el zar Alejandro III de Rusia. La película recibió el premio estatal ruso y disparó rumores acerca de las ambiciones presidenciales de Mijalkov. El director, no obstante, eligió la administración de la industria cinematográfica rusa. A pesar de la oposición de directores rivales, fue elegido presidente de la Sociedad Rusa de Cineastas y ha dirigido el Festival de Cine de Moscú desde el 2000. También instauró el Premio Aguila de Oro de la Academia Rusa en oposición al tradicional Premio Nika. En el 2005, Mijalkov retomó su carrera de actor, protagonizando nuevas películas, entre ellas *Persona non grata*, del director polaco Krzystof Zanussi. En Octubre del 2006, Mijalkov se hallaba en Serbia, dando soporte moral a la soberanía serbia sobre Kosovo. En el 2007, la película de Mijalkov *12*, adaptación del drama judicial de Reginald Rose 'Doce hombres sin piedad', que ya había abordado cinematográficamente por Sidney Lumet en 1957, recibió un León de Oro especial y fue alabada por un-merosos críticos en el Festival de Cine de Venecia. Recientemente ha asumido el papel de productor ejecutivo de la película épica *1612*, (2007), de Vladimir Jotinenko. En 2022 produjo la cinta *El justo de las naciones*, basada en la historia de 210 judíos liberados por el ejército rojo, dirigida por Serguei Ursuliak.

Tatiana Lioznova

Esta directora de cine soviética es más conocida por su serie de televisión *Diecisiete instantes de una primavera* (1973), que trata sobre Maxim Isaev, un agente secreto soviético profundamente incrustado en la Alemania nazi, y conocido con el nombre de Stierlitz. Basada en la novela de Yulian Semionov, esta serie se convirtió en uno de los thrillers de espionaje soviéticos de mayor éxito, y sigue siendo muy popular. Otros éxitos de Lioznova son *Tres álamos en Pliuschija* (1967), que cuenta la historia de amor de un taxista moscovita y una mujer casada de pueblo que visita ocasionalmente la capital. Con una conmovedora banda sonora de Alexandra Pajmútova, la película es una leyenda del cine soviético.

Fiódor Bondarchuk

Este director ha realizado varios éxitos de taquilla y fue nominado dos veces al Oscar. Fiódor heredó claramente su talento de su padre, el oscarizado director de cine Serguéi Bondarchuk. Las películas de Fiódor han batido récords en la taquilla rusa: *La novena compañía* (2005), *La isla habitada* (2009) y *Stalingrado* (2013) encabezaron la taquilla nacional. Fiódor es uno de los directores más influyentes del cine ruso moderno, y también es productor y actor.

Grigori Alexandrov

Este legendario director soviético es conocido por realizar películas musicales como *Volga-Volga* (1938), *Circo* (1936) y por codirigir dos obras maestras con Serguéi Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928). Algunas de las películas más populares de Alexandrov fueron realizadas con su esposa, la famosa actriz y símbolo sexual soviética Liubov Orlova ; como *Los Alegres Muchachos* (1934), que la hizo célebre al momento.

Pavel Lungin

Premiado como mejor director en el Festival de Cannes de 1990 por *Taxi Blues*, protagonizada por Piotr Mamonov, Lungin siguió trabajando con el mismo actor en *La isla* (2006), que clausuró el 63º Festival Internacional de Cine de Venecia. También colaboraron en 2009 en la película *Zar*, que compitió en el Prix un Certain Regard del Festival de Cannes de 2009.

Andrei Zviaguintsev

Andréi Sviáguintsev concluyó sus estudios, en 1984, en la *Escuela de Actores de Novosibirsk*. Sus inicios estuvieron ligados a trabajos de actor en teatros de provincia.

Trabajó como extra en series de televisión (*Goryáchev y otros*, 1992 - 1994) y algún largometraje. Más adelante la productora independiente REN TV lo contrató como director, y Sviáguintsev dirigió varios episodios de la serie de televisión *El cuarto oscuro*, lo que le abrió las puertas a la dirección de largometrajes. Su primera película, *El regreso* (2003), obtuvo un gran éxito y recibió numerosos premios, incluidos el León de Oro y el Premio Luigi de Laurentis a la mejor *opera prima* del Festival Internacional de Cine de Venecia, el Premio Fassbinder a la mejor película revelación de los Premios del Cine Europeo, y el Premio Especial del Jurado en Gijón, asimismo en 2003. Su segunda película, *El destierro* (2007), fue presentada en el Festival Internacional de Cine de Cannes. Su protagonista, Konstantín Lavrónenko, obtuvo el premio al Mejor Actor. En 2011 estrenó *Elena*, película presentada en la sección 'Un certain regard' del mismo festival, donde obtuvo el Premio Especial del Jurado ; también ganó en abril de 2012 una estatuilla Nika (equivalente en Rusia al Oscar, que otorga la Academia de Artes Cinematográficas de ese país) como el Mejor Director. En 2014 ganó, conjuntamente con Oleg Neguin, el Premio del Festival de Cannes al Mejor Guión por la película *Leviatan*. En 2017 ganó el Premio del Jurado de ese mismo festival por la película *Loveless*. En Julio de 2021 se anunció la preparación de su primera película en inglés, que se titularía *What Happens*, pero dos meses después contrajo el COVID-19 y tuvo que ser trasladado a Alemania para salvar su vida. Su cine ha sido comparado en ocasiones con el de Andrei Tarkovski.

Mark Zajarov

Ya famoso director de teatro en el Teatro Lenkom de Moscú, Zajarov también tuvo una gran carrera en el cine. Entre sus películas más conocidas están *Un milagro cualquiera* (1978), *Las doce sillas* (1976), *Ese mismo Munchhausen* (1979), *La fórmula del amor* (1984), etc.

Andrei Konchalovski

Ampliamente reconocido como uno de los directores de cine más destacados de Rusia, Konchalovski ha obtenido numerosos premios y nominaciones en festivales de cine europeos y estadounidenses. Al principio de su carrera trabajó con Andréi Tarkovski, e incluso coescribió *Andréi Rublev* (1966). Konchalovski también es conocido por su trabajo en Hollywood, Donde realizó *Los amantes de María* (1984), *El tren del infierno* (1985) y comenzó a rodar *Tango and Cash* (1989)[516], . Las últimas películas de Konchalovski, *El cartero de las noches blancas* y *Paraíso*, ganaron el León de Plata en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 2014 y 2016, respectivamente. Konchaovski es el hermano mayor del también director de cine, Nikita Mijalkov.

[516] Andrei Konchalovsky, el que figura como director de esta película tanto en los carteles de propaganda como en los títulos de crédito, no es el verdadero responsable de la misma. Según se lee en la revista Dirigido por …, el conocido director ruso la abandonó a la mitad del rodaje "*por diferencias con el productor*". Fue sustituido sobre la marcha por Albert Magnoli, quien procedió a cambiar el título original del filme Eso explica algunos extremos, pero no todos. Lo primero que hay que preguntarse después de haber visto *Tango & Cash* es lo que pudo atraer en un realizador de la talla de Konchalovsky hacia una historia tan vulgar e insulsa como la presente. Pues se trata de uno más de esos filmes de intriga protagonizados por una pareja de policías, una serie iniciada hacía ya algunos años con la infumable *Arma Letal* (1987), de Richard Donner. Sea como sea, en el filme se distingue claramente qué parte fue la rodada por el director ruso. Es toda la escena de la cárcel, verdaderamente muy lograda ; en ella se incluye una secuencia de fuga bajo la lluvia parecida a la que ya se vio en *El tren del infierno*. Todo este bloque se halla separado del resto de la película, como si de otra cinta completamente distinta se tratara. [DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 2015, *El cine que he podido ver*, Scribd.com, Academia.edu, pp. 329-30]

Alexei Fiodorchenko

Fiodorchenko ganó varios premios en el Festival de Venecia en diferentes años con su falso documental, *Primeros en la Luna* (2005), y su largometraje, *Almas mudas* (2010), *Esposas celestiales de la pradera Mari* (2012) se proyectó en el Festival Internacional de Cine de Toronto de 2013, y el estreno internacional de su última película, *La guerra de Ana* (2018), apareció en la competición principal del Festival de Cine de Rotterdam en enero.

Boris Jlebnikov

Aunque empezó haciendo documentales, Jlébnikov se pasó a los largometrajes, como *Una vida larga y feliz* (2013), y *Hasta que la noche nos separe* (2012). Sus últimas películas ya le han valido el Gran Premio, el Premio del Público y el premio al mejor actor en el principal festival de cine ruso, Kinotavr, sin olvidar el premio al mejor actor en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, así como en los Asia Pacific Screen Awards. *Arritmia* (2017) es la historia del complejo matrimonio de dos médicos en la ciu-

dad de Yaroslavl, que retrata los retos a los que se enfrentan cada día los trabajadores de los hospitales rusos.

Alexander Sokurov

Uno de los directores de cine ruso más reconocidos dentro y fuera del país, y autor de numerosos documentales y películas, en 1995 la Academia de Cine Europeo reconoció a Sokúrov como uno de los 100 mejores directores del cine mundial. En 2011, recibió el León de Oro y el Premio del Jurado Ecuménico en el 68º Festival de Cine de Venecia por *Fausto*. Otras películas aclamadas por la crítica son *Francofonía*, *El arca rusa*, *Taurus* y *Padre e hijo.* La mayoría de las primeras películas de Sokúrov fueron prohibidas por las autoridades soviéticas. Durante este periodo inicial, produjo numerosos documentales, entre ellos una entrevista a Aleksandr Solzhenitsin y un reportaje sobre la caída de en. Llevó a cabo luego dos grandes proyectos documentales, encadenados por su visión apocalíptica de la historia actual: *Voces espirituales*, de 1995, que es una crónica parsimoniosa —de más de 300 minutos— sobre la vida cotidiana en Afganistán de un grupo de soldados (acaso reflejo de la vida militar de su padre), por entre cuyos tiempos muertos se desliza una reflexión sobre su país, lleno de tantas incertidumbres. Por otro lado, en 1998, rodó *Confesión*: son 260 minutos que se desarrollan es un barco de la marina rusa; lentamente, mientras cruza el mar de Barents, se va viendo la vida cotidiana e incierta de los marinos, con una extraña suspensión en el tiempo, y se oye la voz del capitán. Es un largo trayecto melancólico, con apariciones entre la niebla, que muestra la relación diaria entre los tripulantes durante su trayecto asimismo incierto, y seguramente con escasa consistencia vital. Además de *Dolorosa indiferencia* (1983–1987) destaca entre sus películas narrativas *Días de eclipse*, de 1988, desarrollada en un árido Turkmenistán

donde un joven médico al par que atiende a niños analiza por qué puede suceder que en familias creyentes la enfermedad infantil se atenúa (hay un trasfondo de ciencia ficción en este relato).

Más tarde rodaría *Madre e hijo* (1997), en un paraje campestre de tonalidades pictóricas y de fuerte simbolismo, donde un joven cuida tiernamente a su madre mortalmente enferma, casi ya un cadáver; fue su primera película comercial internacionalmente aclamada. Tiene este film su paralelo en *Padre e hijo* (2003), que desconcertó a los críticos por su supuesto homoerotismo (considérese que el mismo Sokúrov ha criticado esta particular interpretación). Entre ese díptico familiar, Sokúrov filmó una trilogía sobre políticos del siglo XX: *Moloch* (1999) sobre Hitler (que narra un día en la vida de Hitler en su refugio alpino con sus allegados, *Taurus* (2000) sobre Lenin, y *El Sol* (2004) sobre el emperador Hirohito. La presencia de Sokúrov en el Festival de Cine de Cannes es regular, cuatro de sus películas se han estrenado allí consecutivamente. Si bien ha sido algo reticente en incluir actores reconocidos en sus películas, la Academia de Cine de Rusia lo ha distinguido con varios Premios Nika. Su película más exitosa tanto crítica como comercialmente ha sido la semidocumental *El arca Rusa* (2002), aclamada sobre todo por sus imágenes visuales hipnóticas y su gigantesca toma sin corte del principio: es un inmenso *travelling* con coreografía de actores dentro del Museo L'Hermitage de S. Petersburgo rememorando la inauguración de las nuevas dependencias que dura hasta penetrar en el museo propiamente dicho, donde fotografía los fondos, esta vez con cambios de plano. Hay que señalar que ya en *Elegía de un viaje* rodó muchas escenas de cuadros en un museo de Holanda, el famoso Bojmans de Rotterdam. Sokurov fue descubierto para el mundo occidental por el Festival de Locarno, y la primera retrospectiva íntegra de su obra documental que se realizó en España tuvo lugar en Pamplona en 1999, en el marco del Certamen de Creación Audiovisual, antecesor del actual Festival Punto de Vista. En la tercera edición de este último, celebrada entre febrero y marzo de 2007, se estrenó en España *Elegía de una vida: Rostropóvich, Vishnévskaya* (2006), perteneciente a su serie de elegías que inició en 1979. Preocupado por los conflictos bélicos desde su juventud, dada su historia familiar, ha vuelto a esa reflexión en *Alexandra*, estrenada en 2007, que aborda los efectos de la guerra en los seres humanos en la figura de una abuela rusa que

viaja a Chechenia a encontrarse con su nieto, militar en un campamento. *Fausto*, adaptación de la obra teatral de Goethe que ganó el León de Oro del Festival de Venecia, completa su tetralogía sobre el poder. Dice Sokurov:

> "El cine no puede aún pretender ser un arte y, aunque aspire a serlo, todavía está lejos. Algunos pueden fabular, inventar historias sobre su muerte; yo opino, por el contrario, que ni siquiera ha nacido. Le falta todo por aprender, especialmente de la pintura, porque la apuesta principal es pictórica. La elección más importante para el cine sería renunciar a expresar la profundidad, el volumen, nociones que no le conciernen y que incluso revelan impostura: la proyección ocupa siempre una superficie plana, y no pluridimensional. El cine no puede ser sino el arte de lo plano. Este principio me permite, cuando trabajo en una película, permanecer concentrado en uno o dos aspectos, y dedicar a ellos el tiempo necesario"[517].

Esta dedicación le ha valido a Sokurov la admiración de espectadores y críticos. Hoy está considerado como uno de los más importantes e innovadores cineastas actuales. Pese a todo, los críticos más conservadores no parecen valorar sus aspectos creativos, como ha sucedido con el film de 2011 *Fausto*[518].

Andrei Tarkovski

Tarkovski es probablemente el director ruso más famoso de la historia, y muchos jóvenes directores, tanto en su país como en el extranjero, soñaban con convertirse en el segundo Tarkovski. Su película de graduación como estudiante, *La apisonadora y el violín*, le valió al joven Tarkovski el primer premio en el Festival de Cine Estudiantil de Nueva York en 1961. A lo largo de su vida, el director creó sólo siete películas: *La infancia de Iván*, *Andréi Rublev*, *Solaris*, *El espejo*, *Stalker*, *Nostalgia* y *Sacrificio*. Cada una de

[517] BEUMERS, Birgit, y CONDEE, Nancy, eds., "The Cinema of Alexander Sokurov", en *Kino – The Russian Cinema*, London, Tauris
[518] BOYERO, Carlos, 2011, "León de Oro a un inaguantable *Fausto*", en *El País*, 11-IX

ellas es una verdadera obra maestra. A pesar de haber realizado únicamente siete largometrajes a lo largo de veinticinco años de carrera, de su prematura muerte por un cáncer de pulmón, y del carácter notoriamente anticomercial y profundamente artístico de la mayoría de sus películas (con la excepción de *Solaris*, por el hecho de haber sido ampliamente promocionada por las autoridades de su país como «la respuesta soviética a *2001, Odisea del Espacio*, aunque se trataba de un filme tan poco dispuesto a entretener al espectador como toda su obra —y el que menos agradaba al propio director—) hoy día Tarkovski es recordado por su extrema exigencia a la hora de preparar y dirigir sus proyectos, por sus teorías sobre el Cine y el Arte en general (recogidas en su famoso volumen'Esculpir el tiempo'), por su renuencia a acatar los dogmas culturales y las limitaciones ideológicas de su país (que finalmente lo llevaron al exilio) y por su contundente personalidad artística. Fue el primer cineasta soviético en recibir el León de Oro de Venecia, por su primer filme, *La infancia de Iván* (1962). Sin embargo, este triunfal comienzo no le impidió sufrir severos problemas con las autoridades soviéticas, y tardó siete años en lograr estrenar su siguiente película, la monumental *Andrei Rubliov* (1969). Aceptó hacerse cargo de *Solaris* (1972) porque necesitaba seguir trabajando y pudo realizar su muy personal *El espejo* (1975), en la que narraba muchos pasajes de su propia vida. Dispuesto a seguir haciendo películas al precio que fuera, el desastroso rodaje de *Stalker* (1979), en el curso del cual sufrió la pérdida de gran parte del negativo original por un accidente en el revelado, casi le cuesta la cárcel cuando exigió que volvieran a otorgarle el presupuesto inicial y solamente pudo terminarla con una inversión mucho menor. Harto de las imposiciones y de la presión de las autoridades culturales soviéticas,6 emigró primero a Italia, donde realizó el documental *Tempo di viaggio* (1983) y el largometraje de ficción *Nostalgia* (1983), y después a Suecia, donde con parte del equipo de su admirado *Ingmar Bergman*, dirigió su obra póstuma, *Sacrificio* (1986), que terminó ya muy enfermo de cáncer, montándola y diseñando el sonido desde la cama de un hospital. Esta película es la más premiada en la historia del Festival de Cannes, con cuatro premios, aunque, curiosamente, no ganó la Palma de Oro.

Se inscribió en la aclamada Escuela de Cine VGIK (Instituto Estatal de Cinematografía Panruso), realizó cortometrajes y conoció a quienes serían sus mejores amigos y compañeros de clase, Serguei Paradzhanov y Mijail Vartanov, al tiempo que estudiaba cine también estudiaba violín. En la escuela, su mentor fue Mijail Romm, un profesor por

cuyas clases pasaron numerosos estudiantes que luego serían importantes cineastas. En 1956, Tarkovski dirigió su primer cortometraje, *The Killers*, inspirado en el relato de Ernest Hemingway. Terminó sus estudios con el mediometraje *El violín y la apisonadora* en 1961. Tarkovski pronto fue el centro de atención de todo el mundo con su primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962), que obtuvo el León de Oro del Festival de Cine de Venecia (*ex aequo* con *Crónica familiare*, de Valerio Zurlini de). Sin embargo, pronto Tarkovski cayó bajo la estricta vigilancia de las autoridades soviéticas, que temían que sus siguientes filmes no siguiesen los lineamientos prescritos por el Partido ; así, se le recortó el presupuesto para filmar *El idiota*, de Fiodor Dostoyevski y se le negó enteramente el rodaje de una película dedicada al Evangelio de Lucas. Eran los años de la Guerra Fría, y cualquier denuncia —ya fuera de manera directa o velada— hacia el régimen en cualquiera de las facetas artísticas era pronto reprimida. Como resultado de esa vigilancia, el siguiente film de Tarkovski, *Andrei Rubliov* (1966), no fue exhibido hasta 1971, a las cuatro de la mañana del último día en la 22ª Edición del Festival de Cine de Cannes, por orden expresa de las autoridades soviéticas con el fin de evitar cualquier posible nominación a los premios (de hecho, la cinta no ganó ninguno, aunque obtuvo durante aquel mismo año el Premio de la Crítica Internacional, FIPRESCI) y fue distribuida parcialmente para salvaguardar las apariencias. A pesar de que no tenía control sobre el destino final de sus películas, Andréi Tarkovski siguió filmando. Su siguiente obra, *Solaris* (1972), fue pronto aclamada en el Este y considerada por muchos como la respuesta soviética a la película *2001: Una odisea del espacio*, del director estadounidense Stanley Kubrick, aunque Tarkovski siempre afirmó que no había visto aquel film. De acuerdo con su libro póstumo 'Esculpir en el tiempo' y según su propio testimonio en el documental *Tempo di viaggio*, Tarkovski consideraba *Solaris* como su película menos lograda, porque no había conseguido escapar de las reglas del género de la ciencia ficción. Sin embargo, trabajar en la Unión Soviética significaba hacerlo siempre con las limitaciones, tanto creativas como cinematográficas, impuestas por las autoridades soviéticas. Sobrepasar tales limitaciones implicaba problemas fuertes para cualquier cineasta soviético. En 1975, Tarkovski tuvo un problema con las autoridades, que por poco le cos-tó la cárcel, a raíz de su película *El espejo*, una densa y autobiográfica película con una radical, innovadora y sugestiva estructura narrativa. En 1979, Tarkovski comenzó la producción de la película *El primer día*, basada en un guion de su amigo y colaborador a lar-go plazo

Andrei Konchalovski. La trama de esa película iba a desarrollrarse en la Rusia del siglo XVIII durante el reinado de Pedro el Grande. Para que Goskino aprobara el proyecto, Tarkovski presentó un guion diferente al original, omitiendo varias escenas que criticaban el ateísmo oficial en la Unión Soviética. Después de filmar aproximadamente la mitad de la película, Goskinó detuvo el proyecto cuando se hizo evidente que la trama difería del guion presentado a los censores. Según los informes, Tarkovski se enfureció por esta interrupción y destruyó la mayor parte de la cinta.

La infancia de Iván

Su siguiente película, también de ciencia ficción, *Stalker* (1979), tuvo que ser filmada de nuevo, con una drástica reducción económica en la producción, después de que un accidente en el laboratorio destruyese totalmente la primera versión filmada. Tarkovski se fue a Italia en 1982 para empezar a rodar *Nostalghia*, pero luego la Mosfilm se retiró del proyecto, por lo que el director buscó y recibió apoyo financiero de la RAI italiana. Tarkovski completó la película en 1983 ; fue presentada en el Festival de Cine de Cannes donde ganó el premio FIPRESCI y el Premio del Jurado Ecuménico. Tarkovski también compartió un premio especial llamado Grand Prix du Cinéma de Creation con el

francés Robert Bresson. Las autoridades soviéticas presionaron para evitar que la película ganara la Palma de Oro, un hecho que fortaleció la resolución de Tarkovski de no volver a trabajar en la Unión Soviética. Después de Cannes fue a Londres para montar y coreografiar la ópera 'Boris Godunov, Modest Mussorgski, bajo la dirección musical de Claudio Abbado. Su última película, *Sacrificio* (1986), fue filmada en Suecia con la ayuda de los colaboradores habituales del cineasta sueco Ingmar Bergman ; ganó cuatro premios en el Festival de Cine de Cannes, un hecho sin precedentes en la historia del cine soviético. Sin embargo, en esos meses Andréi Tarkovski empezó a sufrir los estragos del cáncer y le fue imposible asistir a recoger el Premio Especial del Jurado que obtuvo esta película. Fue su hijo Andriushka quien lo recogió ante un aplauso general que se prolongó durante varios minutos. Tarkovski vivió durante un tiempo en Florencia[18] y murió en París el 29 de diciembre de 1986. Fue enterrado el 3 de enero de 1987 en el cementerio ruso de Sainte-Genevieve-des-Bois, en Francia. La inscripción en su lápida, que fue erigida en 1994, fue concebida por la esposa de Tarkovski, Larissa, ydice: *Al hombre que vio al ángel*. Larissa murió en 1998 y está enterrada junto a su esposo.

Stalker

El más famoso director soviético desde el insigne Serguei Eisenstein, Andréi Tarkovski es uno de los máximos representantes del cine ruso, cuyas películas son intensamente íntimas, ocasionalmente controvertidas, siempre hermosas en cada fotograma; y es

por eso por lo que es considerado como un poeta del cine. Él se mostraba interesado en el hombre y su búsqueda de respuestas de la vida misma, la decadencia de la verdadera espiritualidad en la sociedad moderna y la incapacidad de la humanidad para responder adecuadamente a las demandas de la tecnología, que domina cada vez más todo el espectro de la vida humana. El gran realizador sueco Ingmar Bergman, hablando sobre *La infancia de Iván*, declaró[519]:

> "Cuando descubrí las primeras películas de Tarkovski, fue un milagro. De repente me encontré ante una puerta de la que nunca había tenido la llave, una habitación en la que siempre había querido penetrar y en la que él se sentía perfectamente a gusto. Alguien fue capaz de expresar lo que siempre había querido decir sin saber cómo. Para mi Tarkovski es el mejor cineasta".

Andréi Tarkovski consideraba que su película *Andréi Rubliov* era el mejor ejemplo para mostrar a la gente cuál es el verdadero rol y la responsabilidad real del artista en la sociedad, aludiendo a que él mismo, como cineasta, no tenía por qué ser obligado a ser un mero trabajador del Estado soviético que reflejase simplemente las supuestas maravillas de la política comunista como solían demandarle a todos los artistas de su época. Interesado en ir más allá en lo que al lenguaje cinematográfico se refiere, Tarkovski exploró nuevas formas de narrativa que influyeron en la nueva generación de cineastas, y desarrolló una interesante teoría acerca del cine, a la que llamó 'esculpir en el tiempo'. Destacaba, entre otras, una característica de la cinematografía: la capacidad de fijar e inmortalizar el tiempo. A partir de esta idea, el cineasta debe esculpir un bloque de tiempo para dejar al descubierto la imagen cinematográfica. Después de *El espejo*, Tarkovski anunció que se dedicaría completamente a seguir las premisas dramáticas del filósofo clásico Aristóteles: concentrar totalmente una historia en un solo lugar desde que sale el sol hasta que vuelve a hacerlo, en algún momento del tiempo. *Sacrificio* es considerada por muchos como el perfecto reflejo de la legendaria teoría cinematográfica de Andréi Tarkovski. Los archivos documentales del artista —que incluyen guiones, fotografías y escritos, entre otras cosas— se conservan en la actualidad en la Fundación Andréi Tarkovski, dirigida por Andréi Tarkovski, hijo del director, que tiene sus sedes en Moscú, Florencia y París. En abril de 1972, Leonid Kozlov pidió a Tarkovski que compilara una lista de sus diez películas favoritas. Este director, tomando muy en serio dicha petición, comenzó anotando una lista

[519] DAILY, Fergus, y WAUGH, Katherine, 2017, "*Ivan's Chidhood* (Andrei Tarkovsky)", en *Sense of Cinema*, Nº 85: 100 Years of Soviet Cinema

con los nombres de sus directores predilectos, para luego establecer una lista de películas cuidadosamente numerada[520]:

1) ***Le journal d'un curé de champagne*** **('Diario de un cura rural' 1950), de Robert Bresson**
2) ***Nattvardsgästerna*** **('Los comulgantes', 1962), de Ingmar Bergman**
3) ***Nazarín*** **(1958), de Luis Buñuel**
4) ***Smultronstllet*****, ('Fresas salvajes', 1957), de Ingmar Beergman**
5) ***City Lights*****, ('Luces de la ciudad',1930), de Charles Chaplin**
6) ***Ugetsu monogatari*** **('Cuentos de la luna pálida', 1953), de Kenji Mizoguchi**
7) ***Shichinin no samurai*** **('Los siete samuraïs, 1954), de Akira Kurosawa**
8) ***Persona*** **(1966), de Ingmar Bergman**
9) ***Mouchette*** **(1967), de Robert Bresson**
10) ***Suna no onna*** **('La mujer de arena', 1964), de Hiroshi Teshigahara.**

xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

[520] *Open Culture*, Internet, 11-VIII-2014

BIBLIOGRAFÍA

A

ABBAGNANO, Nicolai, 1973, *Historia de la Filosofía III*, Barcelona, Muntaner & Si-món

ABELLAN, José Luis, 1979-91, *Historia crítica del pensamiento español IV*, Madrid, Espasa-Calpe

ABRUZZESE, Alberto, 1978, *La imagen fílmica*, Barcelona, Gustavo Gili

ACARIN, Joan Mª, 1980, "La Televisión: otro elemento en el camino de desubjetivización de la enseñanza", en VARIOS, *Documento Didáctico Nº 2* (TV – Vídeo)

ACKERMAN, Bruce, 1991, *We the People*, Harvard University Press

ADORNO, Th.W., 2003, *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Aka

ADORNO, Theodor W., y EISLER, Hanns, 1976, *El cine y la música*, Barcelona, Fundamentos

AGEL, Henri, 1968, *Estética del cine*, Buenos Aire, Eudeba

AGUDELO CASTAÑEDA, Natalia, 2018, "El cine soviético a propósito de los cien años de la Revolución Rusa", en *Ciencia Nueva*, vol. 2, Nº 3, Colombia, Universidad Tecnológica de Pereira

AKSENCHUK, Rosa, 2007, "Esquizia de la mirada y pulsión escópica en Lacan", en *Re-vista Observaciones Filosóficas*, Nº 5, Universidad de Buenos Aires

ALDEBARÁN, Juan, 1848, "El socialismo utópico", en *Triunfo*

ALEDO TUR, Antonio, 2003, "Globalización y pobreza urbana", en *Zadiak*, Nº 23

ALEKSÉEV, Mijail, 1975, *Rusia y España, una respuesta cultural*, Madrid, Seminario y Ediciones

ALLEN, R.C.- *Historia económica mundial*, Argentina, Universidad Nacional de Salta

ALONSO, Manuel, y MATILLA, Luis, 1980, *Imágenes en libertad (2)*, Madrid, Nuestra Cultura

ALONSO OLEA, M., *Las ideologías del sindicalismo*, Internet

ALONSO PAMPLONA, S., *Interpretaciones e impacto cultural y social del Muro de Berlin*, Universidad de Oviedo

ALVAREZ CADAVID, M., 2000, "Adaptación e intertextualidad", en *Íkala*, Vol. 5, Nos 9-10

ALVAREZ FAEDO, Mª José, 1999, "Two Versions of 'Othello': a Twenty-century Approach to Shakespeare's Play", en *Sideri*, Nº 10

ALVAREZ GONZAGA, Br., *Terminología de Gérard Genette*, Internet

ANDÚJAR MOLINA, Ol., 2013, "El jazz en cine: desde las primeras películas sonoras a la Segunda Guerra Mundial", en *Libros de la Torre del Virrey*, Nº 1
ANDÚJAR MOLINA, Ol., 2013, "El cine que nunca fue mudo", en *Sineris*, Nº 10, Universidad Autónoma de Bucaramanga

ARCHER, William, *Henry Irving, Actor and Manager*, London, Field & Tuer

ARENDT, Hannah, 1993, *La condición humana*, Barcelona, Paidós

ARRÁN, D. F., 2005, ""Los quijotes de celuloide y el modelo original, pasando de puntillas por Orson Welles". En PAYÁN, M. J., coord., *El Quijote en el cine*

ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*, Internet

ARREDONDO, H., y GARCÍA HUELVA, Fr., 1998, "Los sonidos del cine", en *Comunicar*, Nº 11

ASSAY, Michelle, 2021, "'The Rumble of Continuing Life': Kozintsev's *Hamlet* and its Distorted Reception", en *Cahiers Élisabétians*, vol. 104, Nº 1, Sage Publications

ATTARD, Emilio, 1990, *La explosión soviética*, Valencia, Vicent García

AUERBACH, Erich, 1996, Mimesis, México, Fondo de Cultura Económica

AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós

AVALLE-ARCE, Juan Bautista, 1976, *Don Quijote como forma de vida*, Valencia, Castalia

AYJENVALD, Yuri, 1996, *Don Quihot na russkoi pochve (Don Quijote por las tierras rusas)*, Moscú, Minsk, Moscú

B

BAGNÓ, Vsevolod, 1994, *España y Rusia, culturas de frontera entre Oriente y Occidente*, Instituto de la Literatura Rusa

BAGNÓ, V., 1994, *El quijote vivido por los rusos*. Madrid, CSIC

BAGNÓ, Vsevolod, 1995, "El utopismo como base de la actitud quijotesca, y del quijotismo mundial", en *AIH¸* Actas XII y XIII, Centro Virtual Cervantes

BAGNÓ, Vsevolod, 1998, "Complejo de castración/anticastración en Don Quijote y en el quijotismo", en *Moenia*, Nº 4

BAGNÓ, Vsevolod, 1998, "Rusia y España: frontera común" en ORO CABANAS, J. M. y VARELA, J., coords. , *Diálogo de culturas*

BAGNÓ, Vsevolod, 2006, "El Gran inquisidor de Dostoievski: sus orígenes", en BARDENAS, P., y Del PINO, F., eds., *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia*

BALAZS, Béla, 2010, *Early Film Theory*, New York, Berghahn Books

BÁRCENAS MEDINA, L.And. y LÓPEZ JIMÉNEZ, J.An., *Los conflictos congelados de la Unión Soviética*, Internet

BÁRDENAS, P. y Del PINO, F., eds., 2006, *Frontera y comunicación cultural entre España y Rusia: una perspectiva interdisciplinar*, , Frankfurt am Main, Vervuert

BARRANCO ASENSIO, L., 2018, *Los teatros cinematográficos en la costa Este norteamericana. Origen y abanDono*, Universitat Politècnica de Valencia

BARRIOS, J.L., 2008, "El cuerpo grotesco: Desbordamiento y significación", en *Jorna-das de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, Buenos Aires, Universidad Nacional del Plata

BATAILLE, Georges, 1993, *El Estado y el problema del fascismo*, Murcia, Hestia Diké

BAUDRY, J.-L., e.a., 1974-75, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", en *Film Quarterly*, Vol. 28, Nº 2

BAUMAN, Zygmunt, *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*, Internet

BAUMAN, Zygmunt, 2003, *Modernidad líquida*, México, Fondo de la Cultura Econó-mica

BAUMAN, Zygmunt, 2011, "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad", en HALL, Stuart (coord.) et al., *Cuestiones de la identidad cultural*

BAZIN, André, 1953, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp

BEAULIEU, Al.- *Cuerpo y acontecimiento. La estética de Gilles Deleuze*, Lettera Viva

BEHIELS, L., ed., *Tras las huellas de Don Quijote*, Actas de la Jornada dedicada a Don Quijote de la Mancha, Antwerp, Lessius Hogeschool

BELLAMY ORTIZ, Adriana, 2007, *'Karl Lir', la propuesta cinematográfica de Grigori Kozintsev basada en la obra 'King Lear' de William* Shakespeare, Universidad Nacional Autónoma de México

BELLER, Manfred y LEERSEN, Joep, eds., *Studia Imagologica*, Nº 13, New York
-
BELLOUR, R., "Le blocage symbolique", en Communications, Nº 23, en AUMONT, J., y MARIE, M., 1990, *Análisis del film*

BENÉITEZ BURGADA, B., 2022, "¿Qué son los arquetipos descritos por Carl Gustav Jung y por qué definen nuestra personalidad?", en *La Vanguardia, 29-IV*

BENJAMIN, W., 1973, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Taurus, en ARRECHE, A.M.- *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*

BENU, B., 2013, "Constructivismo figurativo y gráfica sociológica", en *Isotype: Design and Context*, LonDon, Hyphen Press

BERELSON, B. (1967): "Content Analysis", en LINDZEY, G. y ARONSON, E. (eds.), *Handbook of Social Psychology*

BETTETINI, G., 1996, "La conversación audiovisual", Madrid, Cátedra, en ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*

BEUMERS, Birgit, ed., 1999, *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*, London, Tauris

BEUMERS, Birgit, y CONDEE, Nancy, eds., "The Cinema of Alexander Sokurov", en *Kino – The Russian Cinema*, London, Tauris

BLAIR, Preston, *Advanced Animation*¸ Dave Tenblar, Internet

BONILLA, Juan, "El Quijote de Kozintsev". en MARTÍN, J. L., ed., *Nuevas visiones del Quijote*

BORDWELL, D., 1995, *El significado del filme*, Barcelona, Paidós

BORDWELL, D., STAIGER, J., THOMPSON, K., 1997, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós

BORISOVA, Anna, 2019, "Realismo grotesco en el cine postsoviético y su perspectiva pluralista de la identidad nacional", en *Arte y Sociedad*, Nº 16, Universidad de Murcia

BOYERO, Carlos, 2011, "León de Oro a un inaguantable *Fausto*", en *El País*, 11-IX

BROWNLOW, Kevin, 1968, *The Parade's Gone by*, New York, Alfred A. Knopf

BUCKLE, H. T., 1884, *History of Civilization in England, I*, New York, D. Appleton & Cº

BUCKLAND, Warren, 2003, "Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach", en *Recherches en Communication*, Nº 19

BUCKLAND, Warren y ELSAESSER, Thomas, 2001, *Studying Contemporary Ameri-can* Film, New York, Oxford University Press

BUFFET, Julien, 2013, "La metamorfosis del sentimiento nacional ruso de Boris Yeltsin a Vladimir Putin", en *Foro Internacional*, Nº 211, LIII

BUKETOFF-TURKEVICH, Ludmilla, 1950, *Cervantes in Russia*, New Jersey, Princeton University Press

BURCH, Noël, 1972, *La praxis del cine*, Madrid, Fundamentos

BURCH, Noël, 1987, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra

BUSTOS ALVARADO, Luis Alberto, 2020, *Boris Yeltsin y los primeros pasos de la Fe-deración Rusa en política exterior*, Universidad de Chile

C

CAJAL, S.R., *Psicología de Don Quijote y el quijotismo*, Centro Virtual Cervantes

CALA, G., *Althusser y su teoría de la ideología*, Internet

CALIGARIS, Gastón, 2016, "La historia de la controversia marxista sobre la determina-ción del trabajo complejo en la producción de valor", en *Crítica Marxista*, Nº 43, Argentina, Universidad de Quilmes

CAMPO, Javier, "Algo más que filmar para la Corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico", en *CONICET*, Universidad de Buenos Aires

CAPPELLETTI, Angel J., *El pensamiento utópico. Siglos XVIII-XIX*, Madrid, Tuero

CARMONA, Ángel, "Rusia y el alma de Don Quijote", en *La Jirafa*, año 2, Nº 9, Barcelona

CARRANZA, Marcela, 2015, "La realidad de la fantasía", en *Revistababar*, Internet

CARRÈRE D'ENCAUSSE, H., 1979, *L'empire éclate: revolte des nations en URSS*, Paris, Flammarion

CARRÈRE D'ENCAUSSE, Helène, 1983, *El poder confiscado. Gobernantes y gobernados en la URSS*, Buenos Aires, Emecé

CARTMELL, Deborau, 2012, ed., *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, Blackwell Publishing Ltd.

CASTELL, Isabel, 1998, "El ingenioso hidalgo cabalga en Rusia: La versión cinematográfica de Don Quijote, de G. Kozintsev", en *La Página*, Nº. 31

CASTILLO MAESTRO, J.Ig., *Clases y estamentos. Una propuesta de conceptualización*, Internet

CENTENO ÁLVAREZ, El., 2005, "Biomecánica y antropología teatral: Meyerhold y Barba", en *Revista de Filosofía*, Nº 50, Universidad Bolivariana de Venezuela

CHATKO, R.J., 2004, "Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Nº 16

CHAUCHAT, Helène, 1979, "El hábitat, la persona y las relaciones sociales", en VARIOS, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogía V*

CHECA BAÑUZ, Ch., 2016, *Los cuerpos del cine. Conceptos límite y el audiovisual contemporáneo*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra

CHERKASOV, Nikolai, 1965, *Notes of a Soviet Actor*, Moscú, Foreign Languages Publishing House

CHICA ANSINO, Felipe, 2020, *El liderago político de Vladimir Putin*, Universidad de Jaén

CHION, Michel, 1993, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Barcelona, Paidós

CHRISTIE, Ian, 2005, "Making Sense of Early Soviet Sound", en TAYLOR, R. y CHRISTIE, Ian, *Inside the Film Factory*

CHUN Li y TIEN Che-Yiun, *¿Cómo es la comuna popular?*, Pekin, Ediciones en Len-guas Extranjeras

CID, Adriana, 2011, "El film 'Don Quijote', de Grigori Kozintsev, literatura refundida", en *Jornadas de Homenaje a William Shakespeare y Miguel de Cervantes Saavedra*, Universidad del Salvador

CLOSE, Anthony, 2007, "The Liberation of the Gallery Slaves and the Ethos of Don Quixote Part I", en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 27. Nº 1

COLÓN PERALES, C., 1993, *Introducción a la historia de la música en el cine*, Sevilla, Alfar

CONQUEST, R., 1986, *The Harvest of Sorrow. Soviet collectivization and the Terror-Famine*, Oxford University Press

CONTI, Micaela, 2014, *Estilo Acord. Alternativas de la fotografía cinematográfica*, Universidad Nacional de Córdoba

COOK, David A., 2016, *A History of Narrative Film*, New York, W.W. Norton & Cº

COOKE, Catherine, 1996, *Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City*, Academy Editions

COSTA, Antonio, 1988, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós

COURTOIS, St., y ACKERMAN, G., 2022, dir., *El libro negro de Putin*, Barcelona, Espasa

CRAIG, Edward Gordon, 1911, *On the Art of the Theatre*, London, William Heinemann

CRAIG, Edward Gordon, 1921, *The Theatre Advancing*, London, Constable

CROCE, B., 1914, *Historical Materialism*, New York, MacMillan

CRUZ ACARIÁN, Juan, 2022, "Naturaleza, amor y conocimiento en las investigaciones filosóficas de Jean-Jacques Rousseau", en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 22, Nº 45

CUETO VÁZQUEZ, M., *La transformación de la política exterior rusa y su intervención en las elecciones estadounidenses de 2016*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas

CURRIE, G., KOTÁTKO, P. y POKORNY, M. (eds.), *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*, London, College Publications

CURRIE, Gregory, 1995, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, New York, Cambridge University Press, en STRAUVEN, Wanda, (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*

CURRIE, Gregory, 1995, "Visual Imagery as the Simulation of Vision", en *Mind & Language*, Vol. 10, Nº 1-2

CUSHING, Frank H., 1892, "Manual Concepts: A Study of the Influence of Hand-Usage on Culture-Growth", en *The American Anthropologist*, vol. V, Nº 4, Washington

D

DACARRETT, Jimmy, 2010, "Apuntes de dirección teatral", en *Proyecto de Docencia 2009*, Santiago de Chile, Universidad del Desarrollo

DAILY, Fergus, y WAUGH, Katherine, 2017, "*Ivan's Chidhood* (Andrei Tarkovsky)", en *Sense of Cinema*, Nº 85: 100 Years of Soviet Cinema

DARLEY, Andrew, 2002, *Cultura visual digital. Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós

DAVIDOW, M., 1993, *Perestroika: its Rise and Fall*, New York, International Publishers

DANIELS, R.V., 1990, "Gorbachov and the Reverse of History", en *The History Teacher*, vol. 23, Nº 3

DE ASSIS CÉSAR, Mª Rita, 2007, "Hannah Arendt y la crisis de la educación en el mundo contemporáneo", en *En-Claves del pensamiento*, Año I, Nº 2

DE ESPAÑA, Rafael, 2007, *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo*, Universidad de Barcelona

DE GORGOT, Emilie, "El 'studio-system: auge y caída del Hollywood clásico", en *Jot Down*, Internet

DE LA ROSA, Emilio, e. a. , ed., *Cervantes en imágenes,* Madrid, Festival de cine de Alcalá

DE ORTEGA y GASSET, José, *La rebelión de las masas*, Instantes

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1971-72, *Lo típicamente español y Manuel de Falla*, Universidad de Barcelona

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1992, *Gorbachov y la 'perestroika'*, Universidad de La Laguna

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1994, *Orígenes ideológicos del fascismo*, Universidad de La Laguna

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 1996-97, *El cine, la ópera y la ópera en el cine*, Universidad de Valladolid

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 2015, *El cine como obra de arte total*, Scribd.com, Academia.edu

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 2016, *El cine que he podido ver*, Scribd.com, Academia.edu

DE PUELLES LÓPEZ, Juan, 2021, *A propósito del estrellato*, Scribd.com, Academia .edu

DE SAINT-SIMON, Cl.-H., 1841, *Oeuvres*, Paris, Capelle

DEBORD, Guy, 1967, *La société du spectacle*, Champ Libre

Del PORTILLO GARCÍA, Aurelio, 2012, "Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas", en *Icono*, Año 10, Vol 1, Nº 14, Madrid

DELEUZE, G.- *Sobre el acontecimiento*, Internet

DELEUZE, G., 1987, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*¸Barcelona, Paidós

DERRIDA, Jacques, 2001, "El cine y sus fantasmas", en *Cahiers du cinéma*, Nº 556, en ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*

DEUTSCHER, Isaac, 1971, *Los sindicatos soviéticos*, México, Era

DEUTSCHER, Isaac, 1972, *Rusia después de Stalin*, Barcelona, Martínez Roca

DEUTSCHER, Isaac, 1974, *La revolución inconclusa*, México, Era

DEUTSCHER, Isaac, 1974, *Rusia, China y Occidente*, México, Era

DEUTSCHER, Isaac, 2011, *Las raíces de la burocracia*, Marxist Internet Archives

DIAZ, Carlos, 1975, *Pro y contra Stirner*, Bilbao, Zero

DIAZ, Carlos, 1976, Artículo "Stirner", en QUINTANILLA, Miguel Angel, e.a., *Diccionario de Filosofía Contemporánea*

DICKSON, And., y PIRELA, J., 2015, *Cine soviético*, Venezuela, Universidad de Zulia

DONDUREI, Daniil, 1999, "The State of National Cinema (December of 1997)", en BEUMERS, Birgit (ed.), *Russia on Reels: The Russian Idea in Post-Soviet Cinema*

DONION, Jon Graham, "Peep-Shows", en *St. James Encyclopedia of Pop Culture*, Internet

DROZ, Jacques, 1976, *Historia general del socialismo, desde sus orígenes hasta 1875*, Barcelona, Destino

DUBATTI, Jorge, 2010, *Filosofía del teatro (2. Cuerpo poético y función ontológica)*, Buenos Aires, Atuel, pp. 28 ss., en ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*

DUBY, Georges, 1989, *El año mil*, México, Gedisa

DUQUE, J., 1983, *Koljoz y sovjoz en la URSS*, Universidad Cooperativa de Colombia

DURÁN, Isabel, 2005, "Don Quijote/Don Kihot, 1957", en JUAN PAYÁN, Miguel, e. a., coord., *El Quijote en el cine*

DURKHEIM, Em., 1996, *Educación y sociología*, Barcelona, Altaya

E

EDER, Bruce, 2010, "Biographie of Edmund Meisel", en *AllMovie*, Internet

EIKHENBAUM, Boris, 1927, "The Poetics if Cinema", en EIKHENBAUM, ed., *Russian Poetics in Translation*, vol. 9

EIKHENBAUM, Boris, 1927, *Russian Poetics in Translation*, Internet

EISENSTEIN, S.M., *El sentido del cine*, México, Siglo XXI

ELORZA, Antonio, 1979, "Introducción", en VARIOS, *Socialismo utópico español*

ELSAESSER, Thomas (ed.), 1996, *A Second Life. German Cinema's First Decade*, Ams-terdam University Press

ENGELS, Fr., 1890, *Carta a Bloch desde Königsberg*, Archivo Marx/Engels, Internet

ENGELS, Fr., 2006, *Del socialismo utópico al socialismo científico*, Madrid, Fundación Federico Engels

ESCARPIT, R., 1973 "La vuelta a la imagen", en VARIOS, *Imagen y comunicación*, Valencia, Fernando Torres

ESPERÓN, J.P.E.- "Pensar el acontecimiento a partir de la filosofía de Deleuze", en *Defensas*, Nº 36

ESPIGADO TOCINO, Gloria, 2005, "Mujeres 'radicales': utópicas, republicanas e internacionalistas en España", en *Ayer*, vol. 60, Nº 4, Universidad de Cádiz

ESTEVE MALIENT, Katia, 2016, *Robert Owen en el pensamiento utópico español*, Valencia, Universidad CEU Cardenal Herrera

F

FEIST, J., y FEIST, G.J., 2009, *Theories of Personality*, New York, McGraw-Hill

FERNÁNDEZ RIQUELME, Sergio, 2017, "Rusia y su transición a la democracia. De la crisis al castigo", en *La Razón Histórica*, Nº 36

FERNÁNDEZ-CARRIÓN, M.H., *Globalización y gobernanza*, Universidad Nacional Autónoma de México

FERRANDO BADÍA, Juan, *Casta, estamento y clase social*, Internet

FERRATER MORA, José, 1979, Diccionario de Filosofía III, Madrid, Alianza

FERRO, Hellén, 1960, *Qué es el cine*, Buenos Aires, Columba

FERRO, M., 1995, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel

FEUERBACH, L., 1882, *Das Wesen des Christentums*, Leipzig, Otto Wigand

FEUERBACH, L., 1984, *Filosofía del futuro*, Barcelona, Orbis

FIGGIS, Mike, 2007, *Digital Filmmaking*, New York, Faber & Faber

FINOCCHIARO, Fr., 2017, "Edmund Meisel: The Cinematic Composer", en VARIOS, *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*

FIONA, F., 2011, "The Film Music of Edmund Meisel (1894-1930)", en *Semantic Scholar*, Internet ; 2019, "Edmund Meisel's Potemkin Score – A Close Reaqding", en *eLibrary*, Internet

FLORES, Mª Victoria, 2016, “La globalización como fenómeno político, económico y social”, en *Orbis*, vol. 12, Nos 1 y 2

FLORES, C., y LUENGO, F., e. a., 2000, *Tras el muro: diez años después de 1989*, El Nuevo Topo ; 2002, “Lo desigual de la integración del Este en la Unión Europea”, en *Economía Industrial*, Nº 345

FLORES JUBERÍAS, C., 1991, “Las transformaciones de los regímenes políticos de la URSS y la Europa del Este”, en *Revista del Centro de Estudios Constitucionales*, Nº 8

FRAGO CLOLS, Ll., y MARTÍNEZ-RIGOL, S., 2016, “Las utopías urbanas del siglo XIX: herencias y carencias”, en *XIV Coloquio Internacional de Geocrítica*, Universidad de Barcelona

FRAGO PÉREZ, Marta, 2005, “Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica”, en *Comunicación y Sociedad*, vol. 18, Nº 2

FOURIER, Ch., *El falansterio*, Internet

FOURIER, Charles, 1846, *Theorie des quatre mouvements*, Paris, Libraire Societaire

FRIDLUND, Bert, 2006, *Spaghetti Western. A Thematic Analysis*, McFarland & Cº Inc.

FUENTE, Ismael, 1990, "Gorbasmo", en *Diario 16*

FUJIWARA, Chris, 2009; *Momentos clave: 100 años de cine, actores y actrices, películas, escenas diálogos y acontecimientos que han marcado el panorama del cine*, Barcelona, Blume

G

GALEOTTI, M., 2022, *Las guerras de Putin*, Madrid, Desperta Ferro Ediciones

GALIANO, M., *Principios de composición escénica: los Meininger*, Internet

GALLEGO, Aitor, 2023, “Escuela documental británica”, en *Espectáculos*, 2-III, Internet

GAMIR ORUETA, Ag., 2001, “De la unipantalla al Megaplex”, en *Anales de Geografía*, Nº 21

GARCÉS ESPINOSA, G., *El montaje cinematográfico: herramienta artística,* Quito, Universidad de San Francisco

GARCÍA, Germán L., “Cuerpo, mirada y muerte”, en CROCI, P., y VITALE, A. (comp.), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Buenos Aires

GARCÍA GUARDIA, Mª Luisa y MENÉNDEZ HEVIA, Tania, 2006, “Mímesis en el paradigma ‘cine contemporáneo’ y la narración hipermedia”, en *Icono* 14, Nº VIII, Internet ;

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús, 1993, *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra

GARCIA RIERA, Emilio, 1974, *El cine y su público*, México, Fondo de Cultura Económica

GARRIDO, Fernando, 1848, "Soneto a la muerte de Fourier", en *Triunfo*

GARRIDO, Fernando, 1868, "Discurso en Sabadell", en *Propaganda Republicana*, Nº 4

GARMENDIA, Ig.E., 2020, "Historias del *shtetl*", en *Diario de Sevilla*, 17 V

GAVRON, D., *El kibuz. El despertar de la utopía*, Solidaridad Obrera

GAUDRAULT, A., y JOST, Fr., 1995, *El relato cinematográfico*, Barcelona, Paidós

GAUT, Berys y KIVY, Peter, 2015, "The Philosophy of Movies", en *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Internet

GELÓS, M., 2011, "La ruptura de valores tras las caída de la URSS", en *IX Jornadas de Sociología*, Universidad de Buenos Aires

GENETTE, Gérard, 1983, *Narrative Discourse*, Cornell University Press

GENIS, Alexandr, 1999, ""perestroika as a Shift in Literary Practice", en GENIS, Al., EPSTEIN, M. y SLOBODANK, Vl., *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*

GENIS, Al., EPSTEIN, M. y SLOBODANK, Vl., *Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture*, New York, Berghan

GIL PÉREZ, Patricia, y BROCHE PÉREZ, Yunier, 2011, "Psicología y publicidad. Uso del mensaje subliminal", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Eumed.net, Universidad de Málaga

GILLESPIE, David, 2002, *Russian cinema*, London, Longman

GILLESPIE, David, 2004, "Adapting foreign classics: Kozintsev"s Shakespeare" en HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat., eds., *Russian and Soviet Film Adaptations of Literature, 1900-2001*

GIMFERRER, 1985, Pere, 1985, *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta

GINER-SOROLLA, Roger, 2006, "Crimes against Mimesis", en *WayBack*, Internet

GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio, 2018, "La izquierda hegeliana como fase de la Ilustración", en *Revista de Estudios Políticos*, Nº 181-182

GODARD, J.-L., 2007, *Historia(s) de cine*, Editorial Caja Negra

GOLDMAN, Er., e. a., (1983), *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present,* Ann Arbor, UMI Research Press

GOLYTZIN, An., *New Lies for the Old* ; *The Perestroika Deception*, Internet

GÓMEZ, Marisa, 2015, *Los orígenes del cine de animación*, Creative Common, Internet

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, "El espectador frente a la pantalla. Percepción, identificación y mirada". En *II Jornadas de Historia y Cine*, Universidad de Valencia

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier*, John Ford y la hendidura en el tiempo: manifestaciones de la ausencia en 'The Searchers'*, Internet

GÓMEZ VILLALPANDO, Armando, 2011, "Jean-Paul Sartre y el inconsciente", en *Blogroucho*, Internet

GONZÁLEZ, Alfredo, "La estereoscopía", en MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, *El cine en 3 dimensiones*

GOODMAN, Nelson, 2010, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Paidós

GORBMAN, Claudia, 1987, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London, Bloomington, BFI Pub., Indiana University Press

GRAIZBORD, Boris, 2007, "Megaciudades, globalización y viabilidad urbana", en *Investigaciónes Geográficas*, Nº 63

GREEN, And., *Narcisismo de vida, narcisismo de muerte*, Buenos Aires, Amorrortu

GRIERSON, J., *Postulados del documental*, Internet

GUBERN, R., 1973, *El cine contemporáneo*, Barcelona, Salvat

GUBERN, R., 1999, *Proyector de Luna. La Generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama

GUBERN, R., 2014, *Historia del cine*, Lectulandia, Internet

GUNNING, Tom, 2006, "The Cinema of Attraction(s): Early Films , its Spectators and the Avant-Garde", en TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *Eisenstein Rediscovered*

GURR, Robert, 2011, *Khrusuchev Lied*, Erytross Press

H

HABERMAS, Jürgen, 1995, *Más allá del Estado nacional*, México, Fondo de Cultura Económica

HAKE, Sabine, 1996, "Self-Referentiality in Early German Cinema", en ELSAESSER, Thomas (ed.), 1996, *A Second Life. German Cinema's First Decade*

HALL, Stuart (coord.) et al., 2011, *Cuestiones de la identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu

HALTOF,, M., 2012, *Polish film and the Holocaust. Politics and Memory*, New York, :Berghahn Books

HARNECKER, Marta, 1978, *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, México, Siglo XXI

HARTMANN, Heinz, 1975, *Ich-Psychologie und Anpassungsproblem*, Stuttgart, Ernst Klett

HASHAMOVA, Yana, 2007, *Pride and Panic: Russian Imagination of the West in Post-Soviet Film*, Exeter, Intellect Ltd.
HELD, Karl, y MUÑOZ, Emilio, 1985, *La OTAN quiere la guerra*, Madrid, Grupo

HEREDERO, C. F., 2008, "Cine soviético (1928-1962). Del ocaso de las vanguardias al eclipse de la primavera", en VARIOS, *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*

HEREDERO, Carlos F., 2005, *Don Quijote y el cine*, Madrid, Filmoteca Española

HERRANZ, Ferrán, 2007, *El Quijote y el cine*, Madrid, Cátedra

HOBERMAN, J., 1991, *Bridge of Light: Yiddish Film between two World*, New York, Museum of Modern Art

HUBEÑAK, Florencio, 1990, *Análisis comparativo de la crisis de decadencia de los imperios romano y soviético*, Buenos Aires, Pontificia Universidad Católica 'Santa María de los Buenos Aires'

HUDGENS, M.Th., 2017, *The Shakespeare Films of Kozintsev*, Cambridge Scholar Publishing

HUTCHEON, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge

HUTCHINGS, Stephen, 2004, *Russian Literary Culture in the Camera Ages. The Word as Image,* London, Routledge

HUTCHINGS, Stephen y VERNITSKI, Anat., eds., 2004, *Russian and Soviet Film Adap-tations of Literature*, London, Rutledge

HUTSCHENREUTER, Alberto, 2011, *La política exterior rusa después de la Guerra Fría. Humillación y reparación*, Buenos Aires, Areté

HUTSCHENREUTER, Alberto, 2012, "De la Rusia de nunca a la de siempre: política exterior desde 1992 a 2012", en *Journal de Ciencias Sociales*, Año 2, Nº 2, Buenos Aires, Universidad de Palermo

I

IGARTÚA, Juan José, y MUÑIZ, Carlos, 2008, "Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica", en *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXI, Nº 1

ICASURIAGA, V., "¿Una infancia aterrada?", en *Psicocuestiones*, Internet

IGLESIAS SIMÓN, Pablo, *Del teatro al cine*, Internet

IGLESIAS SIMÓN, Pablo, 2004, "Dirección escénica y principios estéticos en la compa-ñía de los Meininger", en *ADE-Teatro*, Nº 100

IMBRIANO, Amelia, 2010, *La Odisea del siglo XXI. Efectos de la globalización*, Buenos Aires, Letra Viva

IRIARTE, F., 2004, "High Concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos fílmicos", en *En-Claves del Pensamiento*, Año III, Nº 6, Universidad de Santiago de Compostela

J

JARAMILLO MARÍN, J., 2012, "Significado e impacto de la noción de contrato social en Rousseau y Kant. Alcances y limitaciones en la teoría democrática", en *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, vol. 12, Nº 23, Colombia, Universidad Sergio Arboleda

JARVIE, I.C., 1979, *El cine como crítica social*, México, Prisma

JIMÉNEZ GARCÍA, O., 2013, *Modelo de Lazarsfeld*, Internet

JIMÉNEZ HIDALGO, Ant., "La noción de mímesis en Aristóteles. Acción y autonomía estética", en *Microfilosofía*, Internet

JUNG, C.G., 1970, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós

K

KABANOVA, Daria S., 2011, *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*, University of Illinois at Urbana-Champaign

KANT, In., "Prólogo a la 2ª edición", en *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa

KHARITONOVA, N., 2005, "El cinema rus en la premsa catalana dels anys 30", en *Cineasta*, Nº 1

KILEV, Mijail, 1998, *Jrushov y la disgregación de la Unión Soviética*, Internet

KLENK, Matthias, 2014, *El cine digital en el siglo XXI. La transformación del cine hollywoodiense y del consumo cultural a causa de la digitalización, El Ojo que Piensa*, Internet

KOONZ, C., 2005, *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona, Paidós

KOSZARSKI, R., 2008, *Hollywood on the Hudson. Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*, New Brunswick, Rutgers University Press

KOZINTSEV, Grigori, 1966, *Shakespeare, Time and Conscience*, New Yok, Hill & Wang

KOZINTSEV, Grigori, 2005, *Selección de obras*, vol. 4

KOZINTSEV, Grigori, 2005, "Recuerdo de Alberto", en *Memoria rusa de España*

KRACAUER, Siegfried, 1989*, Teoría del cine*, Barcelona, Paidós

KRÄMER, B., 2009, "Four Voices, One Canon? A Comparative Study on the Music Selection of Classical Music Radio Stations", en *European Journal of Communication*, Vol. 24, Nº 3

KRIVINE, J.-M., 2009, *El Pacto Germano-Soviético: análisis y documentación comple-ta*, Internet

KULESHOV, l. 1974, *Writings on Film*, London, University of California Press

L

LACAN, J., 1968, "El psicoanálisis: razón de un fracaso", en *Scilicet*, Nº 1, Paris, Seuil

LACK, Russell, 1999, *La música en el cine*, Madrid, Cátedra

LACOMBE, Alain, y PORCILE, François, *Les musiques su cinéma français*, París, Bordas

LADERO QUESADA, Miguel A., 1992, *Historia Universal II (Edad Media)*, Barcelona, Vicens-Vives

LANDA MOYANO, D., 2017, *Rusia: economía y política de una gran potencia*, Universidad de Zaragoza

LANDER, Rómulo, 2007, Lógica del 'acting out' y del pasaje al acto, *en El Sigma.com*, Internet

LANG, Andrew, 1887, *Myth, Ritual and Religion*, New York, Longman, Green & Cº

LANG, Andrew, 1907, *Tales of Troy and Greece*, New York, Longman, Green & Cº

LANGER, Suzanne K., 1953, *Feeling and Form*, Now York, Scribner's

LARA, Fernando, 1998, "El Quijote: variaciones sobre un mito" en DE LA ROSA, *Cervantes en imágenes*

LATORRE IZQUIERDO, J., MARTÍNEZ ILLÁN, Ant., y LLANO SÁNCHEZ, R., 2010, "Recepción del cine soviético en España: una historia entre guerras, censura y aperturas", en *Anagramas*, vol. 9, Nº 17, Colombia, Universidad de Medellín

LEAMING, Barbara, 1980, *Grigori Kozintsev*, Twayne Publishers

LEBEL, Jean-Patrick, *Cinéma et ideologie*, Editions Sociales

LEERSEN, Joep, 2007, "Imagology: History and Methods" en BELLER, Manfred y LEERSEN, Joep, eds., *Studia Imagologica*, Nº 13

LEGUINECHE, Miguel, 1990, *La primavera del Este*, Barcelona, Plaza & Janés

LEITCH, Thomas, 2007, *Film Adaptation and its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore, Johns Hopkins University Press

LEITCH, Thomas, 2008, "Adaptation Studies at a Crossroads", en *Adaptation*, vol. 1, Nº 1, New York, Oxford University Press

LEIVA van der MAELE, D., *La política exterior de Vladimir Putin: búsqueda de reposicionamiento en el sistema internacional*, Universidad de Chile

LENIN, Vl.Il., 1902, *¿Qué hacer?*, Internet

LENIN, Vl.Il., 1986, Obras, Tomo 36: "Informe político del Comité Central, 7 de marzo, publicado el 24 de febrero de 1918", en *Pravda nº 45*. Moscú, Ed. Progreso

LENIN, Vl.Il., 1986, Obras, Tomo 36: "Acerca del infantilismo 'izquierdista' y el espíritu pequeñoburgués", Moscú, Ed. Progreso

LENIN, Vl.Il., 1986, Obras, Tomo 38: "Informe del Comité Central, 18 de marzo", Moscú, Ed. Progreso

LENIN, Vl.Il., 1986, Obras, Tomo 40: "Discurso pronunciado en el III Congreso de los Sindicatos de toda Rusia, 7 de abril de 1920", Moscú, Ed. Progreso

LENIN, Vl.Il., 1986, Obras, Tomo 42: "Reunión de activistas de la organización del PC de Moscú", Moscú, Ed. Progreso

LEVINSON, Jerrold, 2015, "Contemplar el arte", en *Casa del Libro*, Epub

LÉVY-BRUHL, L., 1963, *L'âme primitive*, Paris, Presses Universitaires de France

LEYDA, Jay, 1965, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Editorial Universitaria de Buenos Aires

LINDZEY, G. y ARONSON, E. (eds.), *Handbook of Social Psychology*. Tomo I. New York, Lindzey

LIPOVETZKY, Gilles, y SERROY, Jean, 2007, *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, en ARRECHE, A.M., *Cuerpo presente y cuerpo ausente: relaciones y diferencias entre cine y teatro*

LOCATELLI, Massimo, *Perception, Projection, Participation: Film and the Invention of the Modern Mind*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore

LOMBARDO, Manuel J., *Por un puñado de gloria: Morricone como icono de la cultura popular*, Internet

LÓPEZ GONZÁLEZ, J., *La música cinematográfica de Astor Piazzola*, Internet

LÓPEZ NOGUERO, Fernando, 2002, "El análisis de contenido como método de investigación", en *Revista de Educación*, Nº 4, Universidad de Huelva

LÓPEZ RODRÍGUEZ, D.M., 2022, "Izquierda y derecha hegelianas", en *Postmodernía*, Internet

LORD, Peter, 2008, "The Start of Stop-Motion", en *Guardian Europe*, 14-XI

LOSILLA, Carlos, y MONTERDE, J.E., eds., 2006, *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-95*, Institut Valenciá de Cinematografia

LOSILLA, Carlos, 1994, "Tautología y metacine", en *Vértigo*, Nº 10

LUKÁCS, Georg, 1913, "Reflexiones sobre una estética del cine", en *Frankfurter Zeitung*, 10-IX

LUKÁCS, G., 1965, *Estética I (4. Elementos liminares de la estética)*, Barcelona, Grijalbo

LUKÁCS, G., 1968, *El asalto a la Razón. La trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, Barcelona, Grijalbo

LUNACHARSKI, Anat., 1934, *Don Quijote liberado. Drama en diez actos con un descanso*, Madrid, Talleres Luz

LUTEREAU, Luciano, "Merleau-Ponty y el psicoanálisis (de Freud a Lacan). Deseo, inconsciente y lenguaje", en *Anuario de Investigaciones*, Vol. XVIII, Universidad de Buenos Aires

LUXEMBURG, Rosa, 1943, "El espíritu de la literatura: La vida de Korolenko", en *Revolucionaria*, Marxismo.org, Internet

M

MacDONALD, D., 1956, *El cine soviético: una historia y una elegía*, Buenos Aires, Sur

MacFADYEN, David, 2005, *Yellow crocodiles and blue oranges. Russian animated film since World War Two*, Montreal. McGill-Queen's University Press

MacGOWAN, C, y MEINITZ, 1964, *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica

McCAUSLAND, G., 2006, *The Post-Soviet Condition: Cultural Reconfigurations of Russian Identity*, University of Pittsburgh

MALTHUS, Th.R., 1846, *Ensayo sobre el principio de la población*, Madrid, Lucas González

MANDEL, Er., 2009, *La burocracia*, Marxist Internet Archives

MANDUCA, Em.Al., *El 'deshielo' de Jrushov, una primavera para el cine soviético*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires

MANINI, G., 2015, "Louis Althusser: el sujeto entre comillas", en *Astrolabio*, Nº 17, Universidad de Cuyo

MANNONI, Oc., 1987, *Freud o el descubrimiento del inconsciente*, Buenos Aires, Nueva Visión

MANOVICH, Lev, 1995, *What Is Digital Cinema?*, Internet

MANUEL, Frank E., y MANUEL, Fritzie P., 1984, *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, Madrid, Taurus

MANUEL, Roland, 1971-72, "Manuel de Falla", en DE PUELLES LÓPEZ, Juan, *Lo típicamente español y Manuel de Falla*

MARCUSE, Herbert, 1967, *El marxismo soviético*, Madrid, Alianza

MARCUSE, Herbert, 1987, *Eros y civilización*, Madrid, Sarpe

MARTÍNEZ PARICIO, J.I., 2022, "Boris Yeltsin: tiempo de frustración ante el fracaso de las expectativas crecientes", en *La guerra en Ucrania*, Nº 5, Academia de las Ciencias y Artes Militares

MARCUSE, Herbert, 1993, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini

MARÍAS, Julián, 1994, *El cine de Julián Marías*, Barcelona, Royal Books

MARTÍN, J. L., ed., *Nuevas visiones del Quijote*, Oviedo, Nobel

MARTÍN de la GUARDIA, Ricardo, 2019, *La caída del Muro de Berlín*, La Esfera de los Libros

MARTÍN PASCUAL, M.A., 2008, *La Persistencia Retiniana y el Fenómeno φ como error en la explicación del movimiento aparente en cinematografía y televisión*, Universidad Autónoma de Barcelona

MARKUS, S., 2006, "¿Por qué en el Este fue distinto? Rasgos comunes, hechos diferenciales". En LOSILL, C. y MONTERDE, J.E., eds., *Vientos del Este. Los nuevos cines en los países socialistas europeos 1955-95*

MARTÍNEZ ILLÁN, Antonio, 2010, "D. Quijote en el cine soviético: Kozintsev y Kurchevsky", en *Area Abierta*, Nº 27, Universidad de Navarra

MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique, *El cine en 3 dimensiones*, Portal de la Educomunicación, Internet

MARX, Karl, "Tesis sobre Feuerbach", en *Archivo Marx/Engels*, Internet

MARX, Karl, 1970, "La cuestión judía", en VARIOS, *Anales Franco-Alemanes*, Internet

MARX, Karl, 1970, *Critique of the Gotha Program*, Moscú, Progreso

MARX, Karl, 1972, *Das Elend der Philosophie*, Berlin, Diez

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich, 1974, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo

MASTIA, Marcelo Daniel, 2013, *Cine digital vs. cine analógico*, Buenos Aires, Universidad de Palermo

McLUHAN, Marshall, 1985, *La galaxia de Gutemberg*, México, Orden Planeta

McQUAIL, D., 1991, *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós

MÉNDIZ NOGUERO, A., *Diferencias estéticas entre teatro y cine. Hacia una teoría de la adaptación drámatica*, Universidad de Navarra, Internet

MENDOZA, Al., 2011, *La sutura: límites y realidades de la descripción y la narración*, Universidad Nacional Autónoma de México

MENDOZA MARÍN, M.N., 2016-17, "Luces, cámara, ¡Revolución!", en *Historia del Cine Soviético*, Universidad de las Islas Baleares

MERCADER,Yolanda, 2000, *Estrategias simbólicas del cine: juego de reconocimiento e invención de identidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana

MERLEAU-PONTY, M., 1993, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini

METZ, Christian, 1968-1972, *Ensayos sobre la significación en el cine (2.)*, Barcelona, Paidós

METZ, Christian, 1975, "Le film de fiction et son spectateur", en *Psychanalyse et cinema, Communication*, Nº 23

MILLÁN BARROSO, Javier, 2007, "Género literario y género audiovisual. Una propuesta para el relato cinematográfico", en *Cauce*, Nº 30, Universidad de Sevilla

MITRY, Jean, 1977-78, "Psicología del cine", en VARIOS, 1977-78, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogí*a

MITRY, Jean, 1978, *Estética y psicología del cine (2. Las formas)*, Madrid, Siglo XXI

MONACO, J., 1981, *Film Theory: Form and Function*, New York, Oxford University Press

MONDRAGÓN, Rafael, 2012, "Arte y utopía. Recordando a Lunacharski", en *Tercera Vía*, Internet

MONTIEL, Francisco-Félix, 1990, *El vendaval de la perestroika (y la complacencia de Occidente)*, Madrid, Este-Oeste

MOORE, Barrington, jr., 1990 *Autoridad y desigualdad bajo el capitalismo y el socialismo. EE.UU., URSS y China*, Madrid, Alianza

MORA MÁS, P., 2018, *Movimientos de contracultura. El movimiento 'hippie'*, Universitat Jaume I

MORALES, J., 2003, *Los servicios de seguridad e inteligencia en la Rusia de Putin*, Madrid, Universidad Complutense

MORALES, J., 2012, ed., *Rusia en la sociedad internacional*, Madrid, Universidad Complutense

MORALES HERNÁNDEZ, Javier, 2018, *La comunidad de expertos sobre política exterior de Rusia*, Internet

MORISSETTE, Isabelle, 2002, "Reflexivity in Spectatorship", en *Off-Screen*, Vol. 6, Nº 1

MOUSSINAC, Léon, 1949, *L'Age ingrat du cinéma*, Paris, Saggitaire

MOUSSINAC, Léon, 1964, *Serguei Eisenstein*, New York, Crown Publishers

MOUSSINAC, Léon, 1994, *Traité de la mise en scène*, Paris, Editions L'Harmattan

MUELLER, Wolfgang, e.a., 2015, *The Revolutions of 1989. A Handbook*, Wien, Österreischiche Akademie der Wissenschaften

MUGIRO, C., 2005, *Ver sin Vertov. Una introducción a cincuenta años de cine de no-ficción ruso y soviético (1954-2004)*. Madrid, La Casa Encendida

MULLINGER, L.N., 2012, *Nicolás Slonimsky's Role in the Musical Modernism of the Early Twentieth Century*, University of Kansas

MULVEY, L., 1975, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*, Vol. 16, Nº 3, en AUMONT, J., y MARIE, M., *Análisis del film*

MÜNSTERBERG, H., 1916, *Yhe Photoplay: a Psychological Study*, New York, Appleton & Cº

MUSSER, Charles, 2006, "Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity", en STRAUVEN (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*

MUSSER, Charles, 2006, "A Cinema of Contemplation, a Cinema of Discernment: Spectatorship, Intertextuality and Attractions in the 1890s", en STRAUVEN (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*

N

NAREMORE, James, ed., 2000, *Film Adaptation*, New Jersey, Rutgers

NAVARRETE, Luis, "El cine dentro del cine", en VARIOS, *Hacia la intertextualidad en el cine español*

NIEVES MONTERO, Jesús, *5 cámaras que iniciaron la revolución digital*, Internet

NORRIS, Stephen, 2008, "Fools and Cuckoos: The Outsider as Insider in Post-Soviet War Films", en NORRIS y TORLONE, ed., *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*

NORRIS Stephen M. y TORLONE Zara M. (ed.), 2008, *Insiders and Outsiders in Russian Cinema*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press

NOVE, Al., 1969, *Historia económia de la Unión Soviética*, Madrid, Alianza

O

OLARTE MARTÍNEZ, M., 2002, "La música incidental en el cine y el teatro", en VARIOS, *El legado musical del siglo XX*

OLIVA, C. y TORRES MONREAL, Fr., 1997, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra

OLMS, Marcel, "Grigori Kozintsev", en ROSA, E., e. a., ed., *Cervantes en imágenes*

ORO CABANAS, J. M. y VARELA, J., coords., 1998, *Diálogo de culturas*, Universidad de Santiago de Compostela

ORTIZ DAVISON, Julián, ORTIZ MENDOZA, Enrique Octavio, y CUERVO MORALES, Mauro Julián, 2003, "La transición demográfica y urbana en el marco de la globalización", en *Análisis Económico*, Nº 18

OTERO PERALTA, P.N., 2020, *EL constante renacer de Meyerhold*, Toluca, Universidad Autónoma del Estado de México

OVERY, Richard, 2004, *The Dictators: Hitler's Germany and Stalin's Russia*, New York, W.W. Norton & Cº

OWEN, Robert, 1927, *A New View Society and other Writings*, London J. M. Dent & Sons

P

PANEA MÁRQUEZ, J.M., 2004, *Arthur Schopenhauer: del dolor del a existencia al cansancio de vivir*, Sevilla, Kronos

PAREDES BADÍA, Ismael, y RODRÍGUEZ, Hilario R., "Cine documental británico 1921-1950", en *Encuentros con lo real*, Calamar Ediciones

PASSARELLI, Franco, 2019, "Mímesis en el cine etnográfico: imitación, acción de representación y poder", en *Esfera*, Universidad Distrital Fernando José de Caldas

PAYÁN, M. J., coord., *El Quijote en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar

PELÁEZ TOLEDANO, P., 1993, *El sindicalismo en México y la URSS*, Universidad Nacional Autónoma de México

PÉREZ, V., 2017, *Persuadir mostrando una mirada analítica del documental expresivo*, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

PÉREZ BOWIE, José Antonio, 2004, "La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes", en S*igna*, Nº 13, UNED

PÉREZ BUSTAMANTE, Leonel, y SALINAS VARELA, Edison, 2007, "Crecimiento urbano y globalización", en *Scripta Nova*, Vol. 11, Nº 251

PÉREZ LOZANO, José María , 1968, *Formación cinematográfica*, Barcelona, Juan Flors

PÉREZ SÁNCHEZ, Guillermo A., 2014, "El retorno a Europa de los Países Bálticos: de la ruptura con la URSS a la integración en la Unión Europea y la Alianza Atlántica del siglo XXI", en *Revista de Historia Contemporánea*, Nº 3

PERKINS, V.F., 1972, *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos

PETROVSKY-SHTERN,Y., 2014,*The Golden Age of Shtetl. A New History of Jewish life in East Europe*. Princeton University Press

PIGARIOVA, Tatiana "El Quijote versus 1957", en *Memoria rusa de España*

PINTOR RAMOS, Pedro Manuel, *El estado de naturaleza en Rousseau*, Universidad Pontificia de Salamanca

PINTOS PEÑARANDA, Mª Luz, 2009, "La interpretación de Freud desde la mirada fenomenológica de Merleau-Ponty", en *En-Claves del Pensamiento*, Año III, Nº 6, Universidad de Santiago de Compostela

PITMAN, Walter G., 2002, *Louis Applebaum: a Passion for Culture*, Toronto, Durdun

PORTA, Amparo, *Cine, música y aprendizaje significativo*, Internet

PRENDERGAST, Roy M., 1992, *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, New York, W.W. Norton & Cº

PRONKEVICH, Alexandr, 2011, "La dimensión biográfica del Quijote cinematográfico soviético: el caso de Nicolai Cherkasov", en *2º Congreso Internacional de Historia y Ci-ne*, Madrid, Universidad Carlos III, T & B Editores

PROUDHON, P.-J., 1850, *Système des contradictions économiques, ou Philosophie de la misère*, Paris, Garnier Frères

PROUDHON, P.-J., 2013, *Idée générale de la révolution au XIX*^{e} *siècle*, Presses Electroniques de France

PUDOVKIN, Vs., 1954, *Film Technique and Film* Acting, London, Vision Press

Q

QUIJANO VALENCIA, Oliver, 2005, "Globalización, economía y cultura", en *Limina*, Nº 6, Colombia, Universidad de Manizales

QUINTANILLA, Miguel Angel, e.a., 1976, *Diccionario de Filosofía Contemporánea*, Salamanca, Sígueme

R

RADIGALES, Jaume, 2005 "El videoclip com a obra d'art total. Sobre *Afrika Shox* (Leftfield), de Chris Cunningham", en *Trípodos*, Nº 17, Barcelona

RADIGALES, Jaume, y FRAILE PRIETO, Teresa, 2006, "La música en los estudios de Comunicación Audiovisual. Prospecciones y estado de la cuestión", en *Trípodo*s, Nº 19, Barcelona

RAMA, Carlos M., 1979, *La ideología fascista*, Madrid, Júcar

RAMÓN, A., 2011, "La escena arquitectónica de Edward Gordon Craig", en *ADE-Teatro*, Nº 134

REED, Walter L., 1987, "The Problem of Cervantes in Bahktin's poetics", en *Cervantes*, vol. VII, Nº 2

REST, Jaime, 1966, "Shakespeare y la imaginación impersonal", en *Cuadernos del Sur*, Año 9, Nº 5

RESTREPO ÁVILA, Jessica Mª, 2011, *El héroe en el cine soviético: análisis de las producciones cinematográficas como propaganda en la Guerra Fría*, Medellín, Universidad de Antioquía

RESZKA, David, *Un repaso a la historia: Dziga Vertov y el cine-ojo*, TAI Blog, Internet

RHEINGOLD, Howard, 2000, *The Virtual Community*, MIT Press

RICARDO, David, 1821, *Principles of Políticas Economy and Taxation*, London, John Murray

RIESMAN, David, 1966, *The Lonely Crowd*, New Haven, Yale University Press

RIQUELME CORTADO, Rosa, *La Unión Europea y los Países Transcaucásicos, ¿algo más que vecinos?*, Universidad de Madrid

RODRÍGUEZ, Primitivo, 2002, "La gran pantalla, ¿viajará en soporte digital?", en *Nueva Revista*, Nº 82

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R., 2010, "Música clásica y medios de comunicación", en *Trípodos*, Nº 26

RODRÍGUEZ GENOVÉS, Fernando, 2013, *Mervyn LeRoy y Lewis Milestone: cine de variedades vs. cine con mensaje*, Amazon-Kindle

RODRÍGUEZ MARTÍN, Mª Elena, "Teorías sobre adaptación cinematográfica", en *Tiempo Apuntes*, Internet

RODRÍGUEZ SUÁREZ, Pedro Manuel, 2014, "Las repúblicas bálticas contra Europa y Rusia", en *Revista de Ciencias Sociales*, México, Universidad Autónoma de Puebla

ROMAGUERA i RAMIÓ, J. y ALSINA THEVENET, H. (ed.) - *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra

ROMERO, Em., *Gorbachov y el huracán de las libertades*, Madrid, Grupo Libro

ROSA, E., e. a., ed., *Cervantes en imágenes*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos

ROSKOCHEK, M., 1987, *El pacto de no agresión germano-soviético del 23 de Agosto de 1939 y la historiografía occidental no-marxista*, Universidad de Málaga

ROSZAK, Th., 1981, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós

ROTHA, Paul, 1939, *Documentary Film*, New York, W.W. Norton & Cº

ROUSSEAU, Jean-Jacques, 2010, *Discourse sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes*, Universidad de Ottawa

RUBIO ALCOVER, Javier, 2006, *La postproducción cinematográfica en la era digital: efectos expresivos y narrativos*, Castellón, Universitat Jaume I

RUDIN, Ernst,2003, *Introducción a la terminología de Genette*, Internet

RUIZ de LARRAMENDI HERRANZ, María, 2015, *Imágenes de una revolución: la caída del Muro de Berlín en los medios de comunicación*, Segovia, Universidad de Valladolid

RUIZ GONZÁLEZ, Fr.J. *El resurgir de Rusia y el espacio de seguridad euroatlántico*, Internet

RUIZ-MORENO, Est., 2015, "Psicoanálisis y cine, terapéutica y posibilidades de sublimación", en *Psicoespacios*, vol. 9, Nº 15

RUSETSKY, Alexander, 2012, "Las distintas acepciones del Cáucaso", en *Documento Marco*, Instituto Español de Estudios Estratégicos

ROUSSO, H., 2002, *The Haunting Past: History, Memory, and Justice in Contemporary France*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press

S

SADOUL, George, *Las maravillas del cine*, México, Fondo de Cultura Económica

SAMPEDRO, José Luis, 2002, *El mercado y la globalización*, Barcelona, Destino

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel, 1999, "Nacionalismo ruso y régimen soviético", en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V (historia contemporánea), Nº 12SÁNCHEZ HERRÁEZ, P., *Marco geopolítico de Rusia*, Internet

SÁNCHEZ NORIEGA, José L., 2005, "El idealista caballero andante en Crimea. Notas sobre la estética y recepción del Quijote de Grigoriy Kózintsev", en *Memoria rusa de España. Alberto y El Quijote de Kozintsev*, Madrid, Sociedad Española de conmemoraciones

SÁNCHEZ-BIOSCA, V., 1991, *Teoría del montaje cinematográfico*, Filmoteca de la Comunidad Valenciana

SANTARROSA, J., 2007, *Marc y Weber: la burocracia y los agentes del capital*, Academia.org

SANTOS, Antonio, 2006, *El sueño imposible. Aventuras cinematográficas de Don Quijote y Sancho*, Santander, Fundación Marcelino Botín

SANTOS FONTENLA, César, 1978, “Cine musical”, en VARIOS, *El Cine. Enciclopedia deI 7º Arte*, Vol. 7

SAULE, Peggy, 2011, *La mimesis cinématographique*, en *Philo*, Internet

SEIXAS, Manuel, *El inconsciente personal y colectivo de Jung*, Internet

SEL, S., y GASLOLI, L., *A propósito de "Reflexiones sobre una estética del cine"* (1913), Chile, Centro de Estudios Miguel Enríquez, Internet

SCHAEFFER, Pierre, 2003, *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza

SCHOPENHAUER, Arthur, 1996, *Manuscritos berlineses*, Valencia, Pre-Textos

SCHOLES, Percy B., 1972, *The Oxford Companion to Music*, London, Oxford University Press

SCIPIONE, Nicolás, 2017, “El Grupo Dziga Vertov, punto de partida de una mirada académica del cine militante”, en *Cine Documental*, Nº 16

SCRUTON, Roger, 1979, *La experiencia estética*, México, Fondo de Cultura Económica

SEBESTYEN, Victor, 2010, *Revolution 1989. The Fall of the Soviet Empire*, New York, Pentheon Books

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana Ma , 2004, ‘La música contemporánea en el cine’, en *Revista Historia y Comunicación Social*, Nº 9, Madrid, Universidad Complutense

SÉMBLER, Camilo, 2006, “Estratificación social y clases sociales. Una revisión analítica de los sectores medios”, en *Políticas Sociales*, Cepal, Santiago de Chile

SHAFER, R. Murray, 1969, *El nuevo paisaje sonoro. Un manual para el maestro de música moderno*, Buenos Aires, Ricordi

SHAMPOROVA, Yulia, 2022, “30 directores de cine rusos cuyo talento es brillante o son, directamente, genios”, en *Russia Beyond*, Internet

SHCHERBENOK, Andrei, 2009, “Russian/Soviet Screened Sexuality: An Introduction”, en *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 3, Nº 2

SHCHERBENOK, Andrei, 2011, “This Isn’t a Pipe. Soviet Historical Reality and Spectatorial Belief in Perestroika and Post-Soviet Cinema”, en *Slavonica*, vol. 17, Nº 2

SIERRA GONZALEZ, A., 1987, *Las utopía*s, Barcelona, Lerma

SILVA RODRÍGUEZ, Manuel, 2014, “Formas de entender el documental: preceptivas, variaciones y encuadres conceptuales”, en *Anagramas*, vol. 13, Nº 25, Colombia, Universidad de Medellín

SINELSCHIKOVA, Y., 2022, “How the USSR’s first Oscar affected the Outcome of World War II”, en *Russia Beyond*, Internet

SHAPIRO, Bruce G., 2004, “Hypermediated Mimesis: Narrative Cinema and the Illusion of Screen performance”, en VARIOS, *The yet Unseen: Rendering Stories*

SKLOVKSI, Viktor, "La magnífica ironía del Don", en *Cervantes en imágenes*

SLONIMSKY, Nicolás, 1988, *Perfect Pitch: A Life Story*, New York, Oxford University Press

SLONIMSKY, Nicolás, 1994, *Music since 1900*, New York, Schirmer Books

SLONIMSKY, Nicolás, 1994, *Lexicon of Musical Invective*, University of Washington Press

SMALL, M., 1974, "How We Learned to Love The Russian: Media and the Soviet Union During World War II", en *The Historian*, vol. 36, Nº 3

SMITH, Adam, 1937, *The Wealth of Nations*, New York, The Modern Library

SOMMER, Elizabeth, 2017, "Audiovisual Diversity", en *Melisa Stiftung*, Internet

SOUSA, Mario, 1998,*Mentiras sobre la historia de la URSS*, Internet

SPOTO, Donald, 1984, *Alfred Hitchcock, el lado oscuro de un genio*, Barcelona, Ultramar

STAM, Robert, 2000, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", en NAREMORE, James, ed., *Film Adaptation*

STAM, Robert, 2005. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Oxford, Blackwell, pg. 41

STEIN, Hanns, Hanns *Eisler. Contra la tontera en la música*, Internet

STERNFELD, Fr.W., 1947, "Music and Feature Films", en *The Music Quarterly*, vol. XXXIII, Nº 4

STERNHELL, Zeev, e.a., 1994, *El nacimiento de la ideología fascista*, Madrid, Siglo XXI

STIRNER, Max, 1901, *Der einzige und sein Eigentum*, Leipzig, Otto Wigand

STOKER, Bram, 1906, *Personal Reminiscences of Henry Irving*, London, William Hei-nemann

STRAUVEN, Wanda, 2012, "Early Cinema's Touch(able) Screens: from Uncle Josh to Ali Barbouyou", en NECSUS, *European Journal of Media Studies*, Internet

STRAUVEN, Wanda, (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, University of Amsterdam Press

SUÑOL, Viviana, 2008, *Mímesis en Aristóteles. Reconsideración de su significado y su función en el Corpus Aristotelicum*, Universidad Nacional del Plata

SUTHERLAND, Ivan, 1963, *Sketchpad, a Man-Machined Graphical Communications System*, Massachusetts Institute of Technology

STRAWINSKY, Igor, 1977, *Poética musical*, Madrid, Taurus

T

TAIBO, Carlos, 1989, *La Unión Soviética de Gorbachov*, Madrid, Fundamentos

TAIBO, Carlos (ed.), 1991, *De la Revolución de Octubre a Gorbachov. Una aproximación a la Unión Soviética*, Madrid, Fundamentos

TASCA, Norma (ed.), *Perception et conscience de soi dans les arts et les sciences*, Oporto, Associaçao Portuguesa de Semiótica

TAYLOR, Richard, 1979, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929*. Cambridge University Press

TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *Eisenstein Rediscovered*, New York, Routledge

TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, 1991, *Inside the Film Factory*, New York, Routledge

TERRONE, Enrico, 2012, "Connecting Words: Mimesis in Narrative Cinema", en CURRIE, G., KOTÁTKO, P. y POKORNY, M. (eds.), *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*

TESTA, Bart, *Film Theory and Enunciation*, Internet

THOMAS, Tony, 1997, *Music for the Movies*, Beverly Hills, Silman-James, citado por OLARTE MARTÍNEZ, M., 2002, "La música incidental en el cine y el teatro"

TOCH, Ernst, 1989, *La melodía*, Barcelona, Labor ;

TOCH, Ernst, 2001, *Elementos constitutivos de la música*, Barcelona, Idea Book

TOLSTOI, L., *¿Qué es el arte?*, Interne

TONNES, John, 2015, *Esto es todo lo que ha cambiado el cine de animación de Disney en más de un siglo*, Lenovo, Internet

TORÁ, Enrique, 1980, "Psicosemiótica de la imagen televisiva", en VARIOS, *Documento Didáctico Nº 2* (TV – Vídeo)

TORRIJOS, P., *Perfección: Música diegética y música extradiegética*, Internet

TOUCHARD, J., 1961, *Historia de las ideas políticas*, Madrid, Tecnos

TOYMENTSEV, S., 2022, "The Birth of Naturalist Violence in the Russian Chernukhi", en CHOE, S., *The Palgrave Handbook of Violence in Film and Media*, Springer International Publishing

TROTSKY, L., 2000, *Acerca de los sindicatos*, Fundación Federico Engels

TROTSKY, L., 2022, *Recopilación sobre los sindicatos*, Valencia, Ediciones Internacionales Sedov

TUDELA SANCHO, Antonio, 2003, "Jacques Derrida y los fantasmas del cinematógrafo", en *Revista de Filosofía*, Nº 45

U

ULAN, M.- *The Movies Are Born a Child of the Phonographer*, Internet

USCATESCU, J., *Sindicalismo y política*, Internet

V

VANDERA GIL, 2014, *Fundamentos del sistema soviético de estratificación social*, Universidad de Granada

VARAS, Au., 1991, *De la Komintern a la Perestroika*, Santiago de Chile, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

VARIOS, *Documento Didáctico Nº 2* (TV – Vídeo), Universidad de Barcelona

VARIOS, *El Cine. Enciclopedia deI 7º Arte*

VARIOS, *El legado musical del siglo XX*, Pamplona, Eunsa

VARIOS, *Hacia la intertextualidad en el cine español*, Internet

VARIOS, *Socialismo utópico español*, Madrid, Alianza

VARIOS, *The yet Unseen: Rendering Stories*, School of Creative Media, IMT University

VARIOS, 1925, *Plays Produced under the Direction of David Belasco*, New York

VARIOS, 1970, *Anales Franco-Alemanes*, Barcelona, Martínez Roca

VARIOS, 1977, *Fichero Musical*, Daimon

VARIOS, 1977-79, *Enciclopedia de la Psicología y la Pedagogí*a, Madrid, Sedmay-Lidis

VARIOS, 1997, *Baseline's Encyclopedia of Film*, Microsoft 'Cinemania-97' CD-Rom

VARIOS, 2008, *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana

VARIOS, 2013, *Crisis y contrato social. Los jóvenes en la sociedad del futuro*, Santander, Centro Reina Sofía sobre Adolescencia y Juventud

VARIOS, 2014, *Encuentro Nacional San Luis de Potosí*

VARIOS, 2017, *Musical Modernism and German Cinema from 1913 to 1933*, Internet

VARIOS, 2019, *Cine digital y teorías de autor*, Universidad Autónoma Metropolitana

VÁSQUEZ, R., *La música popular tradicional en el cine venezolano de la década de los noventa*, Internet

VÁZQUEZ LIÑÓN, Miguel, "El cine soviético y la creación del héroe", en *Seducciones de la Imagen*, Nº 28, Universidad de Sevilla

VERTOV, Dziga, 1922, *El cine ojo y el cine verdad*, Internet

VIDAL ORTEGA, 2008, *Contribución de la animación cinematográfica al desarrollo del trucaje cinematográfico y los efectos especiales en el cine contemporáneo*, Universidad Politécnica de Valencia

VIEITES, M.P., 2020, "Meyerhold: un precursor de la estética de la recepción", en *Escena, Revista de las Artes*, Universidad de Vigo

VIOLA, L., 2007, *The Unknown Gulag. The Lost World of Stalin's Special Settlements*, Oxford University Press

VOROBIYOVA-RAY, Kira, 2010, *The Capitalist Elephant in Kremlin: Surges of 'cherukha' in Post-Soviet Cinema and Television*, Carlton University

W

WAEGEMANS, Emmanuel, 2007, "Don Quijote libertado. El caballero de la Triste Figura en el país de los soviets", En BEHIELS, L., ed., *Tras las huellas de Don Quijote*

WAGNER, Victor, 1926, "Scoring a Motion Picture", en *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers,* Nº 25, pg. 42 (citado por IGLESIAS SIMÓN, op. cit.)

WAKEMAN, John, 1987, "Biography of Yakov Protazanov"; en *World Film Directors*, vol. 1

WALLON, Henri, 1953, "L'acte perceptif et le cinema", en *Revue Internationale de Filmologie*, Vol. 4, Nº 13, en KRACAUER, *Teoría del cine*

WALTON, Kendall L., 1990, Mimesis as Make-Believer, New York, Harvard University Press, pg. 242, en BUCKLAND, *Orientation in Film Space. A Cognitive Semiotic Approach*

WITHALM, Gloria, 2000, "You Turned off the Full Movie – Types of Self-Reflexive Discourse in Films", en TASCA, Norma (ed.), *Perception et conscience de soi dans les arts et les sciences*

WOLL, Josephine, 2000, *Real Images, The Soviet Cinema in the Thaw*, London, Tauris

WOLLEN, Peter, 1997, "The Auteur Theory", *en Signs and Meaning in the Cinema*, British Film Institute
WOLLENBERG, Hans H., 1947, *Anatomy of the Film*, London, Marsals Publications

WOLLENBERG, Hans H., 1972, *Fifty Years of German Film*, New York, Arno Press

WONG, Aliza S., 2018, *The Spaghetti Westerns*, Texas Tech University, Rowman & Littlefield Publishers

Y

YANPOLSKY, Mikhail, 2005, "Mimesis in Eisenstein", en TAYLOR, Richard y CHRISTIE, Ian, *Eisenstein Rediscovered*,

YELTSIN, Boris, 1990, *Memorias*, Madrid, T.H.

YEPES LASSO, F., *Perestroika y Glasnost: una experiencia personal*, Internet

YOUNGBLOOD, Denise J., 1985, *Soviet Cinema in the Silent Era*, Austin, University of Texas Press

YOUNGBLOOD, Denise J., 1991, "The Fate of Soviet Popular Cinema During the Stalin Revolution", en *The Russian* Review, vol. 50, Nº 2

YOUNGBLOOD, Denise J., 1991, "Yakov Protazanov and the Soviet Cinema", en TAYLOR, R. y CHRISTIE, I., *Inside the Film Factory*

YOUNGBLOOD, Denise J., 1992, *Movies for the Masses*, Cambridge University Press

YOUNGBLOOD, Gene, 1970, *Expanded Cinema*, New York, P. Dutton & Cº

Z

ZALOSNIK, M.R., *Iluminación y color para cine. Sistema triangulas de luces*, Universidad Nacional de Córdoba

ZASLAVSKAIA, T., 1990, *The Second Revolution: a Soviet Alternative*, London, Tauris

ZAVALA, Lauro, 2010, "El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica", en *Revista Casa del Tiempo*, vol. 4, Nº 30

ZINOVIEV, Alexander, 1989, "La frustrada Tercera Guerra Mundial. La crisis del comunismo y la ofensiva de la democracia", en *Política*, Nº 20

ZOLLMAN, J., "What Is Shtetl?", en *Jewish Learning*, Internet

ZYLBERMAN, Lior, "Cine (en) yiddish. Imágenes de una cultura arrasada", en *Centro de Estudios sobre Genocidio*, Universidad de T